وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -3-

كلية العلوم السياسية و الإعلام

قسم علوم الإعلام والاتصال

الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية

دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام الجزائرية

المنتجة بين 1962 و1979

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام و الاتصال

تخصص: السينما و التلفزيون و وسائل الاتصال الجديدة.

- **أعضـــاء لجنــــة المنـــاقشة:**

- الدكتورة: نادية شرابي .... مقررا
- الأستاذ الدكتور: محمود ابراقن....................... رئيسا
- الدكتور: احمد بجاوي.......................... عضوا
- الدكتور :كريم بلقاسي .... عضوا

إعداد الطالبة : سامية اسماعيلي

إشراف : د. نادية شرابي

السنة الجامعية : 2011/2010

شكر و تقدير.

الحمد لله أولا وأخيرا على توفيقه لنا لانجاز هذا العمل المتواضع.

أما بعد:

عندما تلتقي الرؤى و يجمع التلميذ و أستاذه حب عظيم لفن السينما ، يكون عطاء الأستاذ لتلميذه سخيا فياضا ، لذا أتوجه باسم آيات الشكر و التقدير للأستاذة الفاضلة الدكتورة" *نادية شرابي* "على ما منحتني من جهد وتوجيه ساعداني في انجاز هذه الرسالة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر و الامتنان لكل الأساتذة الذين تكونت على يدهم عبر مسيرتي التعليمية...والذين مدوا لي يد العون و النصح حتى تاريخ انتهائي من انجاز هذه الرسالة و مناقشتها ، واخص بالذكر الأستاذ الدكتور " محمود ابراقن " الذي يسعى دوما في سبيل خدمة حركة البحث العلمي و يأمل أن يكون طلبته خير خلف لخير سلف. كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة التي تكرمت بالإشراف على مناقشة رسالتنا...

كما أجزل الشكر إلى من أعطت ...وأجزلت بعطائها ...إلى من سقت ..وروّت مدرستنا علما وثقافة ; إلى من ضحت بوقتها وجهدها..ونالت ثمار تعبها ... إلى السيدة "بن فطوم غنيمة"، لك معلمتي الغالية كل الشكر و التقدير فمنك تعلمنا أن للنجاح قيمة و معنى ...ومنك تعلمنا كيف يكون التفاني والإخلاص في العمل ...ومعك آمنا أن لا مستحيل في سبيل الإبداع والرقي .. . لذا فرض علينا تكريمك بأكاليل الزهور الجوهرية.

كما لا أنسى عمال المكتبات مكتبة المعهد ، الحامة ، المكتبة الوطنية.

مع خالص عرفاني واحترامي.

سامية.

إهداء.

اهدي ثمرة جهدي إلى ***"ذكرى والدتي"*** طيب الله ثراها، التي شاءت الأقدار أن تترك هذا العمل في المخاض و لا تحضر خروجه إلى النور ، فكان المخاض بفقدي لهذه الدرة المكنونة طويلا عسيرا مريرا " ***...اللهم ارحمها كما ربتني صغيرة ، واجمعني معها يوم القيامة في جنات النعيم." ...***

كما اهديها إلى *الوالد* العزيز أطال الله عمره الذي لطالما دعمني وشجعني ...

وإخوتي: **توفيق،ناصر،مرزاق وبوعلام ،و *أختاي*:نادية ومليكة ،**

و أقاربي **خاصة "الخال الكريم."**

والى رفيقاتي دربي اللواتي شاركنني مشاق وحلاوة الحياة الجامعية: زروقي حياة، أمينة عناصر،وردية أمزيان ،أمينة سعودي،سالمى أكلي وزينب أوبلعيد وأخريات ...

كما اهديها الى أخواتي اللواتي قاسمنني الغرفة والغربة: السيدة فاطمة الزهراء مسعودي داودي و حر فاطمة الزهراء ،الآنسة سعاد شيباني ، دنيا صحراوي الطاهر و بن قزيم الهام، وكل أفرادعائلاتهن

والى كل الأصدقاء و الزملاء... والى كل طاقم أسرة المدرسة العليا للأساتذة*ببوزريعة*

و إلى كل من علمني حرفا و عمق في قلبي حب العلم و المعرفة وزرع في نفسي التحدي والعزيمة و الإصرار ...وإلى كل من اتخذ من القلم سلاحا لخدمة الإنسانية

إلى أرواح الصحفيين الذين ارتدوا بردة الشهادة في سبيل إظهار الحق.. ..فكانت أرواحهم جسورا لنا لنعبر إلى حرية الرأي والتعبير ....والى كل عشاق السينما أينما وجدوا ... إليهم جميعا اهدي ثواب هذا المجهود .

مع خالص محبتي*سامية*

" السينما مرآة تعكس عصرنا

بكل أفكاره و طاقاته"

سيرجي مخائيلوفيش أيزنشتاين .

*** خطة الدراسة ***

مقدمة

1)- الإشكالية

2)- التساؤلات

3)- تحديد المصطلحات

4)- أسباب اختيار الموضوع

5)- أهداف الدراسة

6)- أهمية الدراسة

7)- منهج وأداة الدراسة

8)- تحديد عينة الدراسة

9)- عرض الدراسات السابقة

10)- صعوبات الدراسة

الفصل الأول : السينما العربية : البدايات والتطور.

تمهيد:

1) العرب و الحداثة السينمائية.

1-1- الوطن العربي مسرح للتصوير السينمائي الأجنبي .
1-2- صورة العربي في الأفلام السينمائية الغربية .

2) مسار النشاط السينمائي العربي .

2-1- السينما العربية تحت الاحتلال .
2-2- السينما العربية بعد الاستقلال .

3) السينما العربية في المحافل السينمائية الدولية .

3-1- مساهمة الأفلام السينمائية العربية في المهرجانات العالمية .
3-2- الانتقادات الموجهة لها .

خلاصة.

الفصل الثاني : دور القطاع العام في الصناعة السينمائية العربية .

تمهيد:

1) التنظيم الحكومي لهياكل القطاع السينمائي .

1-1- السياسة السينمائية المنتهجة .
1-2- تدعيم و تطوير الإنتاج السينمائي المحلي .

2) الرقابة و التضييق الحكومي على الأفلام السينمائية .

2-1- الرقابة السياسية .
2-2- الرقابة الدينية .

خلاصة .

الفصل الثالث : الهوية الوطنية و القومية من خلال التجربة السينمائية العربية .

تمهيد :

1)- السينما المصرية و تجربتها الرائدة

1-1- التعبير عن الهوية الوطنية على المستوى الخاص .

1-1-1- الأفلام المرتبطة بالتراث الشعبي و الشخصيات البارزة .
1-1-2-الأفلام السياسية والواقع الاجتماعي .

1-2- التعبير عن السينما على المستوى العام .

1-2-1- الأفلام المتعلقة بالإسلام والسيمات العربية .
1-2-2- أفلام الحروب العربية الإسرائيلية .

2) الاتجاه الوطني والقومي في التجربة السينمائية السورية .

2-1- التوجه الوطني .

2-1-1- أفلام الواقع الاجتماعي .
2-1-2- أفلام سياسية .

2-2- التوجه القومي العربي .

2-2-1- أفلام القضية الفلسطينية .
2-2-2- أفلام الوحدة العربية .

3) التجربة السينمائية في العراق وأبعاد التوجه العربي .

3-1- البعد الوطني.

3-1-1- الأفلام الاجتماعية.
3-1-2- الأفلام الوطنية .

3-2- البعد القومي.

3-2-1- الإنتاج السينمائي العربي المشترك .
3-2-2- أفلام عن الحروب العربية .

4) التجربة السينمائية في الجزائر بين النزعة الذاتية والقومية .

4-1- أفلام الموجة الأولى وحرب التحرير .
4-2- أفلام الموجة الثانية والتغير الاجتماعي .
4-3- أفلام الموجة الثالثة والنضج السينمائي .

خلاصة .

الفصل الرابع: التحليل السيميولوجي لعينة من الأفلام السينمائية الجزائرية المنتجة مابين (1962-1979)

تمهيد:

1) تحليل فيلم " ريح الاوراس, le vent des Aurès "

" لمحمد لخضر حامينا (1966)"

1-1- البطاقة الفنية للفيلم .
1-2- بطاقة فنية عن المخرج .
1-3- قصة الفيلم .
1-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم .
1-5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم .
1-6- نتائج التحليل .

2)- تحليل فيلم " الفحام , le charbonnier "

" لمحمد بوعماري (1972)"

2-1- البطاقة الفنية للفيلم .
2-2- بطاقة فنية عن المخرج .
2-3- قصة الفيلم .
2-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة .
2-5- التحليل الضمني للمقاطع المختارة .
2-6- نتائج التحليل .

3)- تحليل فيلم " سنعود, sanaoud "

" لمحمد سليم رياض 1972"

3-1- البطاقة الفنية للفيلم .
3-2- بطاقة فنية عن المخرج .
3-3- قصة الفيلم .
3-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم .
3-5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم .
3-6- نتائج التحليل .

4)- تحليل فيلم : " عمر قتلته الرجلة ، Omar gatlato "

" لمرزاق علواش 1976"

4-1- البطاقة الفنية للفيلم .
4-2- بطاقة فنية عن المخرج .
4-3- قصة الفيلم .
4-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من الفيلم .
4-5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم .
4-6- نتائج التحليل

النتائج العامة الدراسة .

الخاتمة .

الملاحق .

المراجع .

الفهرس.

مقدمة

مقدمة:

منذ اكتشافها المبهر شكلت السينما إحدى أهم وسائل الاتصال الجماهيري التي تطورت ونضجت خلال القرن العشرين...وكان من الطبيعي للسينما أن تتكبد كوسيلة اتصال جماهيري الكثير من المهام،حيث أخذت ،منذ اكتشافها عند نهاية القرن التاسع عشر ،بممارسة دورها الكبير في التعريف بنشاط الشعوب، والجماعات البشرية،وثقافاتها،وأحلامها ،وطموحاتها،وأمالها،وآلامها،وهمومها،و القيام بنقل تجارب هذه الشعوب وخبراتها للآخرين ،كذلك بالمساهمة في عملية التفاعل الحضاري فيما بين الشعوب والثقافات... كما أضحت وسيلة لنقل المعارف،والمشاعر،والتأثير على التلقين،وزرع القناعات الجديدة لديهم،أو تعزيز ما يمتلكونه أصلا، فكان له الدور الكبير في تشكيل الوعي والرأي،وتحفيز الجماهير على امتلاك القدرة والإرادة ،والرغبة والمبادرة في الأداء والفعل...

لقد أدرك القائمون على صناعة السينما مدى أهمية مقدرة هذا المنتوج الجديد، منذ لحظة مبكرة من عمره، فتم توظيف السينما في خدمة صناع السينما ومنتجي الأفلام وأهدافهم ومآربهم، وكان من الطبيعي أن تكون السينما ذات دور خطر وحذر يستطيع حينا أن يكون ايجابيا من ناحية قدرته على نشر العلم والمعرفة وتطوير الوعي والإدراك ومعرفة الحقائق، والرقي بالإنسان نحو إنسانية حقة.. كما تستطيع في ذات الوقت أن تمارس دورا تدميريا ضد الإنسان، من خلال دفعه نحو الانغماس في أحط الغرائز، وتشويه وعيه وتزوير الحقائق أمام ناظريه، وقيادته نحو مهاوي العدوانية وممارسة الشرور والآثام، أو نحو الإحباط والياس والانكسار...

وقد عرف المجتمع العربي السينما كما هو الحال في اغلب دول العالم بعد سنوات قليلة من العرض السينمائي الأول في العالم والذي أقيم في باريس عام 1895 على يد الأخوين لوميير الذين أرسلا مندوبين لهما لالتقاط صور تدعم إنتاجهما السينمائي بلقطات تصور الحياة في مختلف بلدان العالم، وكذا الترويج لاختراعهما، وبالتالي عرف المجتمع العربي السينما لأسباب خارجة عن إرادته، فكانت مثل الأشياء الكثيرة التي جاءت إليه من الغرب دون حاجته الحقيقية إليها آنذاك.

وهكذا نشأت دور العرض وشركات التوزيع وانتشرت في المدن بالتدريج حتى أصبحت مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية التي لا يقل تأثيرها عن المسرح والصحافة والإذاعة المسموعة ثم المرئية وكل هذا في الوقت الذي كانت فيه معظم الأقطار العربية ترزح تحت نير الاستعمار بأشكاله المختلفة.

وبعد أن عمل العرب على مكافحة أوجه الاستبداد والاستعباد والإستدمار والهيمنة والتشويه والإلغاء لتاريخه الحضاري...دخل معترك السينما الجادة الهادفة، السينما التي تسعى من خلال حضارة الصورة والصوت إحداث تفاعل حي وخلاق بين المشاهد والسينما، بين المتلقي والنص الإبداعي لتزيد من وعيه وتنميته وتعزز هويته الوطنية والقومية وتثير أسئلة الحاضر والمستقبل وتحفز المتلقي لوعي حقيقة توفر إمكانية الوثوب والنهوض نحو فعل حضاري يخدم البشرية والإنسانية جمعاء...

وانطلاقا من استقلال الدول العربية وخروجها من مرحلة التدجين والاحتلال الاستعماري وتصاعد منافسة السينما الهوليودية في الستينات ، ظهرت السينمات الوطنية العربية معتمدة على ميزانيات محدودة ووسائل تقنية بسيطة وتصوير مشاهد ذات اتصال مباشر مع الواقع السوسيولوجي الثقافي لهذه الأقطار الحديثة العهد بالتحرر من الاستعمار مما أدى إلى تنوع التجارب السينمائية العربية.

وقد شهد المجتمع العربي بعد استقلال معظم أقطاره حركية اجتماعية دالة انعكست على مستويات اقتصادية، سياسية وثقافية...هذه الحركية حاولت كافة المتون الفيلمية أن تسلط الضوء عليها بشكل عميق، فجاءت مضامين الأفلام لتعطي نظرة مغايرة لتلك التي قدمتها السينما الكولونيالية والغربية عامة، وإعطاء رؤية لأهم القضايا السوسيولوجية المرتبطة بواقعه الجديد الذي يزخم بالمشكلات التي تتفاعل مع التطور الطبيعي للحياة بقفزاته العلمية.

ولا يخفى أن السينما نتاج حضاري يجمع بين الفن والصناعة والتجارة، فهي عالم زاخر بالإمكانات والثقافات الفكرية، الأدبية،الفنية والجمالية التي لا تسمح للمخرج أن يرسم مساره كما يهواه ، بل حسب الظروف المحيطة لان الفيلم السينمائي هو رؤية ذاتية وفي نفس الوقت تراكم ثقافي...وانطلاقا من كل هذا تتأثر السينما العربية بالتطورات والمتغيرات المختلفة الحاصلة سواء على صعيد الظروف العامة (التغيرات السياسية وتتابع أنظمة الحكم ومرور الأحداث التاريخية الكبيرة المعاصرة...) أو ظروف الإنتاج السينمائي (تطور أجهزة الإنتاج وشركاته...) أو دخول القطاع العام أو انحساره ومتغيرات الثقافة السينمائية وموضوعات السينما العالمية، أو الظروف الشخصية (تغير المواقف الفكرية والمواقع الفنية وأماكن الإقامة لعدد من السينمائيين...) ، كل هذه الظروف وغيرها ذات تأثير مباشر على مضامين الأعمال السينمائية.

والمعروف أن السينما سلاح ذو حدين ، تستطيع أن تكون سيفا لنا أو سيفا علينا، حسب طبيعة الإنتاج السينمائي واليات وطبيعة العمل فيه التي تستلزم جملة من الشروط والإمكانيات والخبرات...فقد استعملته

الدول العربية كسلاح في وقت الشدة ثم حولته إلى أداة في يدها للوعي بالحياة الواسعة، وجعلته في خدمة أهدافها السياسية الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية والثقافية...وكجزء من نسيج الحياة اليومية.

إن اهتمام السينما في كل قطر من الأقطار العربية بمشاكل مجتمعها المحلية لا يمكن النظر إليها نظرة ريبة واتهام بالدعوة إلى القطرية والتمزق، ذلك لان الفيلم المنتمي إلى أرضه المحلية والذي يعالج مشاكله الداخلية بتعمق، يمكن بقدر ما يملك من صدق المعالجة أن يكون في الوقت نفسه قوميا طالما أن مفهوم القومية لا يعني إلغاء الفروق الخاصة للمحليات، ومن ثم يسلك السينمائي العربي طريقه نحو بناء الشعور القومي والتعبير عن الهوية القومية في ذات الوقت الذي يتعمق بصدق في واقعه المحلي في سبيل تدعيم هذه الهوية. ومن هنا فان السينما بالوطن العربي عامل من عوامل وحدته الثقافية والسياسية ومصدر معرفة ووسيلة ترقية للغالبية من سكانه الأميين والفقراء، طالما أن علاقتنا بالسينما هي في الحقيقة علاقة حضارية عالمية سيما أن الحضارة العربية كانت إحدى الحضارات الإنسانية التي ساهمت في نشأة التاريخ وتطوره.

ومع بروز ظاهرة العولمة يتخوف كل بلد على خصوصيته وتراجع قيمه الوطنية خاصة مع ظاهرة الغزو الثقافي ومحاولة أمركة العالم عن طريق السينما، لذا تسعى الدول العربية التي تضرب هويتها بجذورها إلى أعماق التاريخ نظرا للعوامل التاريخية والحضارية للمنطقة وتشبثها بالدين والتاريخ...إلى تبني فكرة القومية العربية، خاصة مع إنغراس الكيان الصهيوني في قلب هذه الأمة، كما تسعى أنظمتها السياسية إلى تقليص الهوة الثقافية بينه وبين الغرب عن طريق النهوض بثقافتها سيما السينما كفن توعوي للدفاع عن قيم هويتها وخدمة الأمة العربية كافة. ومع التغيرات التي حصلت في المنطقة العربية، حاولت تدعيم الهويات الوطنية في كل قطر من أقطارها والهوية العربية القومية ككل.

وتوجد علاقة عميقة وحميمة بين الهوية والثقافة باعتبار هذه الأخيرة إحدى المقومات الأساسية للهوية، وما دامت السينما من أوسع المجالات الثقافية لذا تحاول إبراز الهوية وتدعيمها في كل الأفلام السينمائية من خلال استعمال عدة تقنيات كالصورة والصوت، الموسيقى...فوجود الإنتاج السينمائي دليل على وجود الثقافة ووجود الثقافة دليل على وجود الهوية، ووجود هذه الأخيرة دلالة واضحة على الديناميكية الإنسانية والاجتماعية، وقد عانت لكثير من المجتمعات سيما المجتمعات العربية محاولات لطمس الاستعمار الغربي، بالإضافة إلى الحروب الناتجة تعدد المذاهب الدينية والأعراق.

من هذا المنطلق بالذات سعت السينما العربية منذ بداياتها الأولى التي كانت عبارة عن استخدام الغرب لأراضيها كخلفية مثيرة للتصوير وجعل مواطنيها كإكسسوارات جذابة ورسم صورة لهم تعكس النظرة

الغربية الدونية للعرب...وتطورها الحثيث إبان الفترة الكولونيالية التي سعت إلى اتخاذ السينما بوقا للأيديولوجية الاستعمارية وعرقلة كل محاولة للإنتاج المحلي خوفا من تحول السينما إلى سلاح من أسلحة التنوير...ثم الانطلاقة الحقيقة والجادة للإنتاج الوطني عقب الاستقلال مما افرز موجة من المخرجين الذين فتحوا لأنفسهم آفاقا عالمية واسعة، وأصبحت لهم طموحات الترشح بل والتتويج بجوائز كبرى المهرجانات الدولية، ورغم ذلك فقد تعرضوا لجملة من الانتقادات وأسالت أعمالهم الكثير من الحبر، كما أسفرت حقبة ما بعد الاستقلال عن ميلاد القطاع العام الذي كان له دور في دفع عجلة التنمية خطوات نحو الأمام وأحيانا كبح هذا التطور من خلال الممارسة التضييقية والرقابة المشددة على الأعمال السينمائية ولما في ذلك من تأثير سلبي على حرية الفكر والإبداع. وما من شك أن السينما في الوطن العربي مرتبطة ارتباطا عضويا وثيقا بالظروف المحيطة وتأثرها بها سواء داخل كل قطر أو على المستوى القومي العربي وهذا ما أدى إلى تنوع التجارب السينمائية في الوطن العربي التي تتسم بالتفاصل والتواصل في آن واحد، فبعد أن سعت جاهدة لنيل حريتها، اتخذت منحى وطنيا وقوميا خاصة مع الأحداث المتوالية التي عصفت بالبلاد العربية خلال سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

ضمن هذا الإطار نحاول في هذه الدراسة تسليط الضوء على مضامين الأعمال السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال مباشرة، و من ثم الكشف عن مدى ارتباطها بالسياق الزمني الذي أنتجت فيه و عكسها للواقع السياسي ، الاقتصادي ،الاجتماعي والثقافي ...على الصعيدين الوطني المحلي والقومي العربي . و سيتم التركيز بشكل خاص على الأفلام المنتجة في العقدين الأولين الذين تليا استقلال الجزائر ،أي خلال الفترة الممتدة من 1962 إلى 1979 ،و التي تمثل بدايات ظهور السينما الجزائرية والتي بلغت فيها السينما الوطنية أوج ازدهارها وتألقها ،مما شكل طفرة و منعرجا حاسما في تاريخ السينما العربية .وقد اخترنا أربعة أفلام روائية طويلة على أساس ترجمتها للمستجدات الوطنية والقومية الراهنة آنذاك .

ولتحقيق هذا الغرض قسمنا الدراسة إلى أربعة فصول حيث : خصصنا الفصل الأول الذي يضم ثلاثة مباحث لدراسة بدايات ومراحل تطور السينما العربية ،وذلك من خلال إعطاء صورة شاملة ومفصلة عن علاقة العرب بالحداثة السينمائية وكذا التعرض لكيفية اتخاذ الغرب للبيئة العربية كستارة خلفية للتصوير ،وكذا استعمال الموطن العربي كديكور في الأفلام السينمائية الغربية أي دراسة الصورة المنقولة عن العرب في الأفلام الأجنبية المنتجة في الأقطار العربية .كما أدرجنا مختلف الأفلام التي صورها الاستعمار في الوطن العربي من ادني الشرق إلى أقصى الغرب والمضامين التي تناولتها والرسائل التي بثتها منذ أن كلف الأخوان " لوميير" مصوريه (صائدي الصور)لتصوير مشاهد غريبة ومثيرة أو مسلية في أنحاء العالم بعد ميلاد

السينما في الغرب ،وصولا إلى تصوير العديد من الأفلام ،وكل ذلك لإبراز مدى مواكبة نشأة السينما العربية مع نشوءها في العالم .وزيادة في التمحيص سعينا إلى إدراج مسار النشاط السينمائي في معظم الأقطار العربية بدءا من ظروف نشأتها في فترة وقوع البلاد العربية تحت سيطرة الاستعمار ،مرورا بعهدي السينما الصامتة والناطقة بالتعرض لأهم المحطات البارزة ، وصولا إلى تطورها ببزوغ فجر الاستقلال السياسي للدول العربية الذي شكل طفرة نوعية في انتاجاتها المحلية . واستعرضنا أيضا من خلال هذا الفصل وصول الأعمال السينمائية العربية إلى أوج عطاءاتها الفنية بمشاركتها المهرجانات الدولية الكبرى وتمكنها من حصد العديد من الجوائز.

كما حرصنا على إدراج مختلف هذه الأعمال التي استطاعت أن توجد لنفسها مكانة في المحافل العالمية ، والضجة الإعلامية التي أحدثتها ، والتركيز على المضامين وفحوى الرسائل التي حاولت تمريرها ،ومدى ارتباطها بالسياق التاريخي والزمني .وفي آخر الفصل تناولنا أهم ما يعاب على الأفلام العربية التي نالت الرواج العالمي ولم تحظ بالإقبال الجماهيري للمشاهد العربي ،والتعمق في فهم الأسباب التي جعلت السينما العربية حاضرة في المهرجانات وغائبة عن الجمهور .

وخصصنا الفصل الثاني الذي تضمن مبحثين تناولا دور الدولة العربية في خلق صناعة سينمائية محلية من ناحيتين : فالناحية الايجابية تتمثل في التنظيم الهيكلي لقطاع السينما والدعم المالي اللذان يؤديان إلى تطوير الإنتاج الوطني ؛ أو من الناحية السلبية المتمثلة في تشريع قوانين الرقابة وممارسة التضييق الحكومي على الأفلام مما يولد تراجع وقلة الإنتاج .

وكرسنا الفصل الثالث للتعرض إلى جانب مهم ،يشغل فكر واهتمامات جميع محبي السينما في العالم، من مخرجي ونقاد وجمهور، وهي مسالة الهوية الوطنية والقومية التي تجسدت أكثر في فترة الستينات والسبعينات ،مع استقلال معظم الأقطار الوطن العربي، وبروز عدة قضايا وهموم شغلت المواطن العربي ،واكتفينا بالتعرض إلى أربعة نماذج من التجربة السينمائية العربية في أهم مراكزها (مصر،سوريا ،العراق ،الجزائر) ،مع ذكرنا بداية لمبررات اختيار هذه النماذج دون سواها ،ثم استعرضنا أهم الموضوعات التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة ،عبر عدد من الأفلام التي عملنا على تلخيص لها واهم ما قاله النقاد فيها التي تراوحت بين النزعة الوطنية ،محاولة التعبير عن التوجه العربي القومي.

أما آخر فصل من الدراسة وهو الفصل الرابع،فقد خصصناه لتحليل أربعة أفلام تم اختيارها من بين الأفلام التي أنتجت في الفترة الممتدة من 1979/1962 ، وهي تندرج ضمن الأفلام الروائية الطويلة ،لمخرجين جزائريين معروفين بدعم من القطاع العام الجزائري ،وهي على النحو التالي: "ريح الأوراس"

لمحمد الأخضر حامينا، "الفحام" لمحمد بوعماري، ، "سنعود" لمحمد سليم رياض،" و أخيرا "عمر قتلته الرجلة " للمخرج مرزاق علواش ، وقد اعتمدنا في ذلك على مقاربة التحليل النصي السيميولوجي ،والذي يعد وسيلة ناجعة للكشف عن الدلائل المستترة، التي تحملها مضامين الرسائل الإعلامية بما فيها الأفلام السينمائية.

تجدر الإشارة إلى أن الهدف الأساسي من وراء استعراضنا لمختلف مراحل تطور السينما العربية من فترة النشوء إلى الفترة المعاصرة هو الكشف عن المواضيع التي كانت تهتم بها السينما العربية والرسائل التي كانت تسعى إلى تمريرها للوقوف على مدى قدرتها على التوفيق في تناول القضايا الوطنية والقومية التي شهدتها كل مرحلة ومدى ارتباطها بالمحيط السائد التي عكستها مضامين أفلامها السينمائية، مع سعينا على إدراج مختلف الكتابات النقدية و الصحفية التي استطعنا الوصول إليها للتعريف أكثر على الأفكار التي طرحتها والقيمة الفنية لمختلف الأعمال المنتجة .كما حرصنا على وضع تمهيد وخلاصة لكل فصل بهدف الربط المنطقي لكل أفكار موضوع هذه الرسالة.

وفي الأخير أدرجنا العديد من الملاحق تضم صور وجداول وإحصائيات مختلفة لها علاقة بالسينما العربية ...بالإضافة إلى معجم خاص بالأعلام الواردة في المتن ومعلومات اخرى ...

1- الإشكالية:

تعتبر السينما من أهم وسائل الاتصال بالجماهير، إلى جانب كونها فنا من أكثر الفنون الشعبية تطورا وحيوية، وارتبط تطورها بالبحث العلمي والتقدم التكنولوجي من ناحية وبثورة الاتصال من ناحية أخرى، وتعمل السينما على تعميق التفاهم بين البشر وتدعيم الروابط بين الشعوب وهي إمكانية لا نجدها في أي فن آخر.

وقد نشأت السينما كحاجة موضوعية فرضها التطور الاجتماعي والاقتصادي وذلك لان السينما لم تكن مجرد نشاط فني يهدف لتحقيق التسلية فقط، أو نشاط علمي تجريدي...وإنما تبرز دائما الحاجة إلى السينما كتقنية من تقنيات العلم والفنون الحديثة.(1)

لقد غدت السينما عاملا تعليميا تحريضيا ،في الدفع نحو فهم أعمق لمسائل الحياة ،وإثارة الأسئلة والبحث عن الأجوبة لمهمات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي ..وهي عبر تطورها ذلك، غدت من أكثر الوسائل تأثيرا ،سيما وأنها وظفت مختلف صنوف الفنون في أدائها ،وتمكنت من التعبير بها دون توقف ،عند حدود اللغة أو اختلاف مستويات النمو الحضاري ،أو طبيعة العادات والتقاليد ..ففي السينما ثمة استثمار لفنون التصوير و الرسم والفن التشكيلي والحركة من تمثيل ورقص وغناء وموسيقى ،والسرد ،الحكاية والقص، الدراما ..ولقد غدت السينما بفضل ذلك ،ومن خلال تطورها، ونضجها ، وتبلورها ، لغة عالمية تستطيع الوصول إلى الجميع شعوبا ، أمما ، قبائل وتجمعات...

والعالم العربي باعتباره جزءا من العالم ، يسعى دوما لبناء سينماه الوطنية ، التي ينبغي أن تقوم بجملة أعباء سياسية ، اجتماعية واقتصادية ..سينما تخدم حضور بلده وشعوبه وثقافته ...وتعمل على تعزيز هويته وخصوصياته من اجل تعميقها، وبلورتها ،وإحياء تراثه ، وفسح المجال أمام تعزيز حضوره الإنساني والحضاري ، في ركب الحضارة الراقية كما سائر الشعوب .

وقد ارتبطت السينما العربية بشكل خاص منذ نشأتها ،بمحيطها السياسي والاجتماعي ،لتشكل القضايا الوطنية والهموم القومية وانشغالات السكان ، أهم المواضيع التي طرحتها أفلامها في مختلف المراحل . كما سعت في ذات الوقت إلى النهوض بالقضية القومية ، فلطالما امن المخرجون العرب بان القضية العظيمة التي تحمل رسالة قوية ، تحتاج إلى فن وإبداع عظيم ، يستطيع أن يحملها على حوامل فنية جمالية بديعة ، ذات لغة بصرية راقية ، وليست القضية التي يكتفي أصحابها بالخطابات والشعارات الرنانة ..فهذه الأخيرة مهما كانت تقدمية أو نبيلة وعظيمة لا تفي بالغرض ، ويقيننا أن الفن المبدع هو خير رسول للأفكار والقضايا .

---

(1) الموحد عبد الغني : *التسويق السينمائي*،المؤسسة العامة،وزارة الثقافة،الطبعة الأولي ، دمشق . 2009، ص: 18.

وقد كان لهذا الحس الوطني والشعور القومي تأثير مباشر على الأفلام والإنتاج السينمائي العربي من حيث المضمون ، وفي هذا الإطار تأتي دراستنا التي نحاول من خلالها استنطاق مضامين الأفلام السينمائية الروائية الطويلة التي أنتجتها الجزائر خلال الفترة الممتدة من 1962 – 1979 (أي العقدين الذين تليا الاستقلال السياسي للجزائر والذين يمثلان الحقبة الذهبية للسينما الجزائرية) .وقد وقع اختيارنا على مجموعة من الأفلام السينمائية التي تتناول قضايا وطنية وقومية ، قصد الاطلاع على كيفية تعرضها للقضايا المطروحة ،ومدى مواكبتها للواقع والتحولات السياسية ،الاجتماعية ،الاقتصادية والثقافية ..سواء على المستوى المحلي أو القومي ، وذلك من اجل الإجابة على السؤال المحوري الذي تتمحور حوله اشكاليتنا والتي نسعى من خلالها إلى معرفة إمكانية السينما العربية في المساهمة بالتعريف بجانب من جوانب الهوية الوطنية والقومية في مختلف الأقطار العربية ، والكشف عن العلاقة بين مضامين هذه الأفلام والفترة التي أنتجت فيها ، وذلك ببلورة الإشكالية **حول : ما مدى استطاعة الأفلام السينمائية العربية مواكبة التطورات والتغيرات (السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية والثقافية ...) التي طرأت على العالم العربي على الصعيدين المحلي والعربي للتعبير عن الهوية الوطنية والقومية العربية ؟**

2- التساؤلات:

ومن هذه الإشكالية تتفرع التساؤلات التالية :

1) كيف تغلغلت الصناعة السينمائية إلى العالم العربي ؟
2) ما هي الاهتمامات الأساسية للسينما العربية بعد استقلال معظم أقطاره ؟
3) إلى أي مدى ساهم القطاع العام في الدول العربية في تحريك وكبح عجلة الصناعة السينمائية ؟
4) هل ساهمت الأفلام السينمائية العربية في تكريس مبدأي الهوية والقومية ؟
5) ما مدى مساهمة السينما العربية في إثراء المكتبة السينمائية العالمية ؟
6) ما علاقة السينما العربية بالتحولات التاريخية محليا وإقليميا ؟
7) ما طبيعة الموضوعات التي عكستها مضامين الأفلام الجزائرية الأربعة (العينة التي اخترناها للدراسة لاحقا) فيما يتعلق بالهوية الوطنية والقومية العربية ؟
8) إلى أي حد استطاعت الدول العربية من خلال تجربتها السينمائية استيعاب هذا الفن ليصبح أداة طيعة في حوزتها للتعبير عن توجهاتها الذاتية والقومية ؟

3- تحديد المصطلحات:

تتضمن هذه الدراسة العديد من المصطلحات التقنية و الفنية وسنقوم بتعريفها و إحاطتها بالشرح الوافي ، وقد وردت هذه المفاهيم في عنوان هذا البحث وفي الإشكالية ، أما المفاهيم الأخرى التي وردت في المتن فسنعمل على ضبطها حين ورودها .

1- الأفلام السينمائية:

- **الفيلم :-** لغة : جمع أفلام وهو شريط من السيليلوز ذو قشرة من الجلاتين و الرموز يستعمل للتصوير الفوتوغرافي و السينمائي .

- اصطلاحا: هو قصة سينمائية، يقال فيلم جميل أي قصة سينمائية جميلة.[1]

- **السينما:**- لغة : مشتقة من الكلمة اللاتينية وتعني الحركة

- تقنيا : هي جهاز أو آلة لالتقاط الصورة على شكل شريط يتم تحريكه ليتم عرض صور على شكل فيلم مستعينا بأجهزة أخرى كأجهزة المونتاج ، تمويج الصوت ، جهاز العرض.

- إجرائيا : تعني كلمة السينما الصورة المتحركة ، وهي كلمة مختصرة للتعبير الفرنسي سينماتوغراف ، وتفيد معنى الفن السينمائي كوسيلة تعبير مستقلة ومتميزة أو القاعة التي تعرض فيها الأفلام السينمائية ، ويقابل هذا التعبير الفرنسي التعبير العربي الفصيح "خيالة " إذ يمكن القول مثلا عن السينما المصرية ، الخيالة المصرية وعن مبادئ الإنتاج السينمائي "مبادئ إنتاج الخيالة " وهكذا وفيما بعد تطورت هذه التسمية وأصبحت تسمى "الفن السابع Seventh art " [2] ، وما تأكد تاريخيا أن مبدأ عمل السينما ماهو إلا تطور" **للفانوس السحري**"[3] « L' nnebach projeter = magic lantern. »

- ❖ **عوامل ظهورها :** ساهمت عدة عوامل في ظهور فن السينما أهمها :

- ظهور الصورة الفوتوغرافية سنة 1822.

- تطور الرواية وطرائق السرد في بحثها عن الواقعية مثل رواية **ايميل زولا** حول معانات عمال المناجم إذ يقول: " ينطلق الروائي بحثا عن الحقيقة مستندا على تصور خاص بالسرد الروائي الذي يتبلور مع التطور التكنولوجي " .

---

(1): *<u>المنجد الأبجدي</u>* ، الطبعة الثالثة ، معاجم دار النشر ، لبنان . د ، ت ، ص : 639 .
(2):ناجي فوزي: *<u>آفاق الفن السينمائي</u>*،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة.2003 ،ص ص :5، 6 .
(3):محمد محمد كحيلة،*<u>معجم مصطلحات للمسرح والدراما(انجليزي-عربي)</u>*،الطبعة الأولى،هلا للنشر والتوزيع،د،ب.2008 ، ص: 156.

- مبدأ السرعة الذي أصبح يميز المجتمع الصناعي.

- ظهور الكاميرا على يد توماس إديسون الذي تمكن من تحريك الصورة عام 1889 ، وفي 1891 استوديوهات التصوير المتحرك .

- الحاجة الاجتماعية لسد الفراغ وذلك بتوفير عنصر التسلية .

❖ **خصائصها :**

تحولت السينما من مسيلة اتصال جماهيرية إلى صناعة سينمائية قائمة بحد ذاتها لما لها من خصائص مميزة :

- وسيلة لترويج الأفلام (ترويج الأفكار الاقتصادية والسياسية) .
- مصدر تمويلها هو شباك التذاكر وليست الشركات والحكومات.
- الفيلم السينمائي يوظف عدة تقنيات (الحركة، اللون، المؤثرات الصوتية...) وبالتالي يجمع بين عدة فنون .
- التأثير الصوتي والمرئي جعلها ذات تأثير اكبر ، والمشاهدة الجماعية زادت في التفاعل .
- الفيلم السينمائي لا يعترف بالحدود الزمكانية أي نوع الفضاء السينمائي .
- يوظف أساليب وتقنيات عالية الدقة لتكبير المشاهد ، ابرز ملامح الوجه ...
- السينما توظف كمادة سينمائية لحل قضايا المجتمع لدمج المشاهد معها وتأثيرها فيه .
- وسيلة جماهيرية لها العديد من اللغات المتناسقة المرئية والضمنية.

❖ **تأثيرها عل المجتمع:**

- السينما عبارة عن تتويج لتطور تكنولوجي وثقافي ، فالمجتمع يهيمن عليه الصورة .
- هيمنة الاستعراض.
- تشكيل مجتمع الاستهلاك الباذخ (نموذج لحياة إنسان معينة بغرض الترويج) .
- محاولة تأثير في المجتمعات والسيطرة عليها بنشر إيديولوجية " أمريكا قوية " .
- إنتاج مجتمع يسطر عليه الجفاء (عدم التواصل) والترويج الصور الوهمية .
- وسيلة إعلام جماهيرية مروجة لعدة ثقافات وسلوكات يمكن أن تكون هدامة .
- شعار هوليود " الربح الوفير والتأثير العميق ".

❖ **ميلادها ومراحل تطورها :**

كان لويس لوميار مصورا فوتوغرافيا يعرض أفلام متميزة بالصورة الفوتوغرافية المتحركة وكانت أول أفلامه **" الخروج من المصانع "** وارد فها بمجموعة من الأفلام لعل أشهرها **" وصول القطار"** و **"الراش والمرشوش "** ، وفي بداية عام 1896 تعاقد لوميير مع مجموعة من المشغلين والمتدربين من بينهم Promio ,Mesghich ,Doublier حيث عملوا كعمال عرض وبعدها أنتجوا أفلاما من صنعهم تضم مشاهد حية ملتقطة من شوارع المدن ، ومع تطور فن المونتاج حيث صور فيلم " تتويج القيصر نيكولا الثاني " الذي صوره Doublier وأخرجه Perigot ، وأنتج احد عمال لوميير عام1897 مجموعة من الأفلام المخصصة لنشاطات مدرسة الفرسان دام عرضها أكثر من نصف ساعة متواصلة كانت سجلا وثائقيا حقيقيا ، وصورت شركة لوميير مشاهد عروض مسرحية في الهواء الطلق حول شخصيات تاريخية ، وبعد وقت قصير انسحبت من ميدان الإنتاج وتفرغت لبيع أجهزة التصوير الفوتوغرافي ومجموعة الأفلام التي بحوزتها فاسحة المجال لفنيين آخرين لدخول هذا الحقل أمثال George Mélis

في 1910 ابتكر الأمريكيون فيلم رعاة البقر وأسسوا مدينة هوليود وفي 1912 ظهر شارلي شابلن مبتكر الصورة الهزلية المتحركة في الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم ظهر أول فيلم درامي في 1915 وهو **" مولد الأمة "** [1] *

هذا فيما تعلق بالسينما **الصامتة **،** أما فيما يخص مرحلة الأفلام **الناطقة***** فقد ارتبطت بظهور فيلم **مغني الجاز****** الذي قدمته السينما الأمريكية من إخراج ألان كروسلاند عام 1927 الذي انحصرت أهميته في استخدام الصوت والحوار لأول مرة في السينما مما قلب تكتيكها رأسا علي عقب وهز صناعة السينما في العالم من الأعماق [2]

---

(1):زهير الخالدي:*خطوات على طريق السينما*،الطبعة الأولى،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،1979، ص:53

***:أول فيلم طويل أخرجته السينما الأمريكية للمخرج ديفيد . و . جريفيت عام 1915 ويعد هذا الفيلم من أوائل الأفلام في العام التي ضربت الأرقام القياسية في الإيرادات ، كما اعتبر نقطة تحول في حياة هوليوود والإخراج السينمائي بصفة عامة .**

****: هي أن يعبر الممثل على الشاشة عن انفعالاته بملامح وجهه وحركات يديه فحسب.**

*****: هو أن نسمع صوت الممثل واضحا ، ونشعر بمختلف أحاسيسه وانفعالاته ومشاعره على النحو الذي نراه على المسرح بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية والأصوات التعبيرية ... وبظهورها اختفى الفيلم الصامت وتوارى عن الأنظار.**

******: فيلم أمريكي تدور أحداثه حول مغني الجاز الفقير الذي يصعد إلى المجد ، والفيلم مليء بالوصلات الغنائية والحوار القليل ، غير أنه حقق نجاحا هائلا وفوريا وكسبت شهرته العالم ، وحققت من ورائه شركة " وارنر " المنتجة الملايين من الدولارات أما بطل الفيلم فهو المغني الشهير " آل جونسون " .**

(2): زهير الخالدي: م ، س ، ذ . ص: 47 .

❖ **أنواعها:**

على غرار الأنواع genres الدرامية السائدة في الأدب ،توجد كذلك في السينما ، عدة أنواع فيلمية نذكر من بينها : الفيلم البوليسي film policier ، الفيلم الحربي film de guerre ، الفيلم الغرامي chronique amoureuse ، الفيلم التاريخي film historique ،الفيلم العلمي film scientifique ، فيلم الخيال العلمي film science-fiction ،فيلم الو يسترن أو رعاة البقر film western، فيلم الجوسسة أو أفلام جيمس بوند film d'espionnage ، فيلم الاستعراض الفكاهي burlesque، فيلم الرسوم المتحركة film d'animation، الفيلم الاجتماعي film social، فيلم الرعب film de horreur ، الفيلم العجائبي film fantastique،والفيلم السياسي film politiqueباستثناء النوع الأخير الذي لم يعترف ب هالا مع نهاية الستينات فان بقية الأجناس الدرامية الأخرى تعد، بلا منازع ، من أشهر الأنواع الفيلمية التي اقرها منطق سوق السينما التجارية (على مستوى شبكات الإنتاج ،التوزيع والاستغلال). (1)

ونحن في دراستنا ، سنركز فقط على الفيلم الروائي (الفيلم الخيالي ، film de fiction) ، في معجمه المسمى **"المبرق"** يرى **الدكتور محمود ابر اقن** انه : "هو العمل الذي يبنى على شخصيات خيالية يتقمصها ممثلون محترفون .ويطلق على الفيلم الخيالي اسم الفيلم الروائي لأنه يتمتع بقصة مشوقة ذات بنية تقليدية (استهلال prologue ،أفعال ، وخاتمة épilogue) ومسرود فيلمي récit يتضمن الشخصيات الدرامية التالية : الفاعل agent (أي البطل protagoniste) والمتقبل patient (الخصم antagoniste) وكذلك المعين adjuvant والمعارض opposant " . (2)

2- السينما العربية :

إن أية سينما يرتبط اسمها بهذا البلد أو ذاك ، يعني السينما الوطنية لذلك البلد ، فمثلا السينما العراقية هي الفيلم المنتج في العراق وعلى ارض العراق ، وبإمكانات إنتاجية عراقية ، وموضوع عن العراق وبلهجة وإيقاع عراقيين ، كما أنها تنتج في ظروف إنتاج ونظام اقتصادي لذلك البلد وهذا مايسري على كافة البلدان العربية فنقول سينما مصرية ، سينما سورية ، سينما جزائرية ، سينما كويتية ، وأخرى مغربية ولبنانية ...وهكذا

---

(1): محمود ابراقن: *علم الجمال المدارس والتيارات السينمائية الكبرى،محاضرات مطبوعة Actes لطلاب الليسانس*. د ، ت ، ص: 82.

(2):محمود ابراقن: *المبرق،(قاموس موسوعي للإعلام والاتصال فرنسي-عربي)* الطبعة الأولى، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر 2004، ص : 294 .

ومجموعها يطلق عليها تسمية " السينما العربية " وهي تسمية تطلق على الأفلام المنتجة في مساحة الوطن العربي ، أما ملامح هذه السينما شكلا ومضمونا ولهجة ، فإنها تختلف من قطر عربي لأخر ، فإنتاج الفيلم تحكمه ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية تختلف من قطر لأخر بشكل كامل ، وبالتالي عدم وجود هوية واحدة للفيلم العربي يحتم علينا تسمية كل سينما باسم بلدها ، وما إطلاق تعبير السينما العربية ليس سوى جانب من الحلم العربي القومي في إقامة الوحدة العربية من جهة ، ومن جهة أخرى هي تسمية يطلقها الغرب الأفلام العربية لغة ولهجة (1)

ويتفق المهتمون عادة على نسب السينما إلي الجهة المنتجة بغض النظر عن جنسية المخرج،والممثلين كاتب القصة أو السيناريو ... وبغض النظر عن جنسية الفنيين والتقنيين العاملين في انجاز الشريط السينمائي ، وأحيانا يتم نسب العمل السينمائي إلى الجهة الأكثر قسطا في التمويل ، وهذا في حال تشارك أكثر من جهة من أكثر جنسية ، وفي بعض الأحيان تنسب إلى المخرج الذي يساهم بقسط ما في تمويل الفيلم من ماله الخاص أو من جهات أخرى تتوارى وراءه لأسباب عدة (2)

3-العالم العربي:

يقع الوطن العربي في أهم مناطق العالم إستراتيجية, ممتدا من المحيط الأطلسي غربا حتى الخليج العربي شرقا ومن بحر العرب جنوبا حتى تركيا والبحر الأبيض المتوسط شمالا، تبلغ مساحته حوالي 13 مليونا و487 ألفا و814 كلم2، يقع 22% تقريبا من هذه المساحة في آسيا و78% في أفريقيا. ويبلغ طول السواحل العربية 22 ألفا و828 كلم.
يبلغ عدد سكان الوطن العربي حوالي 312,364,392 مليون نسمة تقريبا حسب تقديرات عام 2003. مع التنويه أن هناك فئات من السكان الذين لا يتكلمون العربية في دول مثل الصومال، جيبوتي، جزر القمر، السودان، موريتانيا، والمغرب، وفي عدد أصغر الجزائر والعراق وسوريا .
تشكل مساحة الأراضي الصالحة للزراعة في الوطن العربي 3.63% من مساحته, و30 %من هذه المساحات تقع في حوض النيل, و44% تقع في اتحاد المغرب العربي, و22 %في الهلال الخصيب, والبقية في شبه الجزيرة العربية.

(1):قيس الزبيدي: ***في السينما والتلفزيون تأملات سينمائي***،الطبعة الأولى ، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية **.2008**،ص:**189.**

(2):بشار إبراهيم: ***السينما الفلسطينية في القرن العشرين 1935-2001*** ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق . **2001** ، ص: **11.**

تعتمد صادرات الوطن العربي في الدرجة الأولى وبشكل أساسي على النفط والغاز الطبيعي والمواد الخام, ويصدر كذلك بعض المنتجات الزراعية, بينما يستورد المعدات والأجهزة والكيماويات ووسائل النقل.. إلخ. يصدر الوطن العربي ما قيمته 267.58 مليار دولار، بينما تبلغ وارداته ما قيمته 171.06 مليار دولار.

يمتلك الوطن العربي ثروات طبيعية هائلة, فينتج مثلا 60% من الإنتاج النفطي العالمي, ولديه أكثر من ثلثي الاحتياطي النفطي العالمي.

فالوطن العربي عالم يموج بتناقضات جغرافية عديدة ، كما يملك في ثناياه مقومات التوحد ومظاهر التميز في أن معا ، فهو ذو قيمة إستراتيجية عالمية لاحدود لها وتوحده لغة الضاد وعقيدة الإسلام (...) فهو من أقاليم العالم النامي بما يحمل من مظاهر وخصائص في الحاضر والماضي .

4-الهوية الوطنية :

- **الهوية:**

- **لغة:** هي باطن الشخص الدال على حقيقته واتجاهاته، وتقابلها في اللغة الفرنسية كلمة Identité وبالانجليزية Identntiy [1]
- **أما اصطلاحا:** فقد عرفها الدكتور عبد الرحمان سيسو بأنها: "حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره"، وفي تعريفه لمصطلح "الهو" من منظور التصوف يذكر بأنه: "الغيب الذي لا يصح شهوده للغير كغيب الهوية المعبر عنه باللاتعين، وهو أبطن البطون ."[2]

ويعرفها قاموس "لاروس الصغير" بأنها : "تلك العلاقة التي تعبر عن فردين أو عدة أفراد أو أشياء لهم تشابه كامل" [3].

- **الوطنية:**

- **لغة:** كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية "Patrio "أو" Patrie" وتعني الوطن.

---

(1):الجيلالي بن الحاج يحي،بلحسن البليش، على بن هادية، *الألفبائي عربي-عربي* ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت،الأطلسية للنشر،تونس. 1997، ص: 1014 .

(2):عبد الرحمان بسير ،*الثقافة والهوية*،الأنترنات ، أفريل 2010.

(3) : *Le petit Larrosse illustré « gand format »* , 2006 . p :561.

- **أما الكلمة مجتمعة** "الهوية الوطنية" فهي "مجموعة السمات الثقافية والتاريخية والعرقية التي تعتبر نقطة مشتركة بين جميع أفراد الوطن الواحد " (3).

كما تعرف الهوية الوطنية بأنها: "مجموعة من الملامح الثقافية الخاصة بجماعية سياسية واحدة بما يميزها عن الجماعات الأخرى" (1)

وانطلاقا من هذا التعريف ، هناك من يحدد الهوية في جماعة ما أو أشياء تجعلها متشابهة كاللغة المشتركة وغيرها من الصفات التي تكون في مجموعها مبدأ الهوية، أي أن الإطار العام للهوية الوطنية يحدد بكل ما هو ثقافي ويعبر عن جماعة سياسية، ونقصد بالسياسة هنا " حدود الدولة الواحدة الجغرافية والروحية (الشعور بالمواطنة)" ، وهذه الملامح الثقافية هي هوية الدولة الواحدة وتجعلها متميزة عن الجماعات الأخرى، فالهوية وجدت لتعبر عن كل عناصر المجتمع.

وتقوم الهوية الوطنية على مقومات منها:

- اللغة: فهي عنصر مهم في تحديد ملامح الهوية الوطنية وهي اهم العناصر التي تميز كل امة عن غيرها من الأمم.
- الدين: وهو احد اللبنات الأساسية لإثبات بناء الهوية، فلا هوية بدون مرجعية دينية، لأنه الجانب الروحي والعقائدي لآي شعب، فالأمة العربية التي تنضوي تحت راية الدين الإسلامي تختلف عن نظيرتها الغربية التي تنضوي تحت راية الدين المسيحي.
- التاريخ: إن التاريخ هو ذاكرة الشعب المشتركة ومن ابرز الثوابت الوطنية فهو الذي يحدد مستقبل الوطن باعتباره مجموعة من التجارب التي عاشها الشعب.
- الثقافة: هي مهمة ومعبرة عن الهوية لعمقها واحتوائها على مجالات كثيرة كالفنون والآداب والعادات...وكل ما يشكل الموروث الشعبي أي الأصالة، وتختلف الثقافة من مجتمع لآخر لأنها ذات علاقة وطيدة بالقيم المرتبطة بالتقاليد والعادات.(1)

---

(1):أحمد بن النعمان: *__الهوية الوطنية الحقائق والمغالطات__*،دار الأمة للنشر،الجزائر.1996 ،ص: 11 .

(2):هويدا عدلي: *__الهوية والإعلام__*،دار الفرابي للنشر،لبنان.2002 ، ص: 08 .

(3):موسلي نادية: *__الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية ، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي " عمر قاتلاتو " و" العالم الأخر"__*، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،الجزائر .2010 ، ص ص : 22 ، 30

5-الهوية القومية :

- **القومية:**

- **لغة:** مشتقة من كلمة "Nationalisme" ومنه "Natio" أو" Nation " وتعني الأمة.
- **اصطلاحا:** القومية تعني الانتماء إلى امة معينة والتعلق بها، وبهذا المعنى فهي تقوم على عنصرين:

o عنصر موضوعي: وهو مجموعة الروابط المشتركة التي تجعل من الشعب امة بالمدلول العلمي كالاشتراك في الأصل أو اللغة أو العقيدة.

o عنصر معنوي أو شعوري: وهو الحالة النفسية التي يولدها قيام تلك الروابط التي هي شعور الانتماء المتبادل والتعلق بالوحدة التي يكونها هذا الانتماء.

- **الهوية القومية:**

لقد عرفت ملامح الهوية القومية منذ أقدم العصور لكنها كانت مختلطة بفكرتي الوطنية والدين ولم تتميز عنها إلا بعد عصر النهضة، فضلا عن التسليم بحق الجماعة التي تكون امة واحدة الذي لم يتقرر إلا في القرن 19. وقد أثمرت الثورات الشعبية والحروب المختلفة عن ميلاد حكومات وطنية قومية، كما شجع نجاح القوميات في أوربا إلى انتقال عدوى هذا الفكر إلى الأقاليم العثمانية لتوظيف القومية كسلاح من طرف الدول الاستعمارية لتمزيق الدولة العثمانية وتجسيد المسالة الشرقية بشقيها الحضاري والسياسي، أما على مستوى أمريكا فقد ثارت الشعوب ضد الدول الاستعمارية على اثر السياسات المتشددة التي تجاهلت الحقوق القومية لتلك الشعوب.

4- أسباب اختيار الموضوع :

هناك جملة من الأسباب التي دفعتنا لاختيار موضوع الدراسة :

❖ أولا : الأسباب الموضوعية :

✓ غياب الدراسات الخاصة بموضوع تاريخ السينما العربية خاصة البحوث الأكاديمية ، ماعدا بعض الدراسات التي تتناول جزئيات صغيرة منه كتاريخ السينما الجزائرية .

✓ الرغبة الجامحة التي خامرت أذهاننا في تقديم عمل مفيد ، يحمل في طياته التأريخ لمسار السينما العربية في جميع مراحله ، خدمة لحركة البحث العلمي وضمانا لاستمراريته .

✓ الجدل الذي تثيره مسالة الهوية الوطنية والقومية في السينما العربية .

- ✓ يعد بحثنا جديرا بالدراسة ، علما انه لدراسة أي فن من الفنون لابد من الإلمام أولا بتاريخه العام والخاص ومراحل تطوره ، ومن ثم دراسته كفن قائم بحد ذاته قصد التمكن من تاْريخه و مراقبة حركة تطوره .

❖ ثانيا : الأسباب الذاتية :

- ✓ الاهتمام الشخصي بدراسة التاريخ بصفة عامة ، وتاريخ فن السينما بصفة اخص ومحاولة إيجاد موضوع بحث يجمعهما .
- ✓ الفضول الواسع للتعرف على التجربة السينمائية العربية منذ النشأة حتى الوقت الراهن ومحاولة الوقوف عند المحطات البارزة لمسارها السينمائي
- ✓ محاولة تغيير النظرة السلبية ، والصورة النمطية المسبقة حول الأفلام السينمائية العربية برصد الجوانب الايجابية و التجارب الناضجة لها ، والتأكيد على عراقة التاريخ السينمائي العربي الذي يزيد امتداده عن قرن ونيف من الزمن .
- ✓ الرغبة في خوض غمار تجربة تحليل الأفلام السينمائية لسبر اغوارالجوانب المستترة لهذا الفن ، والتي تحملها مضامين الرسائل الإعلامية .
- ✓ إحساسنا العميق بالحاجة الماسة إلى موضوع يسد ثغرة لحقل تخصصنا فيمجال التاْريخ العلمي للسينما العربية ، من خلال هذه الدراسة المتواضعة التي سنضعها في متناول أساتذة و طلبة معهد علوم الإعلام و الاتصال بصفة خاصة والطالب العربي عامة .

5- أهداف الدراسة :

إن الأهداف المرجوة من انجاز هذه الدراسة تتمثل فيما يلي :

- محاولة الكشف والتعرف على مسيرة السينما العربية باعتبار هذا الفن من أهم الأحداث في تاريخ العلم العربي ، سيما وان ظهور السينما العربية تتزامن وظهورها في العالم تقريبا .
- محاولة قياس مدى توفيق السينما في الدول العربية في التعرض للمواضيع الوطنية والقومية على حد سواء ، من خلال استعراض عدة نماذج وتجارب لعدة دول عربية .
- محاولة التوصل إلى معطيات جديدة حول ظروف تطور السينما العربية واهتماماتها ، عبر مسارها ، لتكوين رصيد معرفي يساهم في التوعية بالمستجدات ، واكتساب القدرة على استغلال هذه الوسيلة على أكمل وجه سيما وان " السينما سلاح ذو حدين " .

- إبراز مدى تجسيد وتكريس مبدأي الهوية الوطنية والقومية على مدار الزمن من خلال الأفلام السينمائية ، إذا علمنا أن السينما جسر يمتد عبر الأزمان .

6- أهمية الدراسة :

تكمن أهمية هذه الدراسة فيما يلي :

- الأهمية العلمية : تتمثل في كونها أول دراسة في معهد علوم الإعلام والاتصال ، التي تتناول هذا الموضوع على هذا المستوى ، وبذلك سنزود مكتبته بمجموعة من المعارف والمعلومات الجديدة والثرية المتعلقة بمراحل تطور السينما العربية ، كما سيكون هذا البحث المتواضع من بين اللبنات الأولى التي ستؤسس لموضوع التجربة السينمائية العربية ، من اجل استغلال معلوماته مستقبلا للقيام ببحوث نظرية وميدانية فيما يخص التجربة السينمائية لأي قطر عربي ، وهي تجربة خصبة تستحق الاهتمام والمتابعة .

- الأهمية العملية : ندرجها في مجموعة من النقاط الآتية :

- تتمثل أهمية معطيات الدراسة في إمكانية استغلالها في القراءة المعمقة والدراسة النقدية التحليلية المتفحصة لمختف الإعمال السينمائية العربية المنتجة حتى نتدارك سلبياتها ،والعمل على إنتاج اعمل ذات جودة ونوعية تشرف السينما العربية .
- إبراز كيف انه يمكن تمرير رسائل ذات دلالات قوية وخطيرة في نفس الوقت عن طريق الصورة السينمائية والتأكيد على ضرورة التريث عند كل صورة حتى لا تكون سلاحا علينا.
- يمكن لمضمون هذه الرسالة أن يشجع المسؤولين على القطاع وكذا المختصين في هذا المجال (مخرجين ، نقاد ،كتاب ،مصورين ...) ويحثهم على ضرورة التأريخ العربي لمجال السينما من اجل اكتساب رصيد وإنشاء سينماتيك عربي ، واراشيف لحفظ الأعمال المنتجة ، حتى لا ندع غيرنا يكتب عنا على هواه ما يشاء ،وتمكين الأجيال الجديدة من معرفة ارثهم السينمائي التاريخي ، ودراسة حاضرها على أسس علمية ، وبالتالي استشراق آفاقها المستقبلية ،وخلق الفضول لديهم وتعزيز انتمائهم العربي .

7- منهج و أداة الدراسة :

كل بحث علمي يرتكز على منهج منظم وواضح، يحدد مسار الدراسة بشكل يسمح الإجابة عن الإشكالية التساؤلات المطروحة." فبعد أن يكون القارئ قد توصل إلى ضبط التطور العام لموضوعه و حدد نوع المعلومات الواجب جمعها، يبقى عليه تحديد الطريق (المنهج) المؤدي إلى المعلومات، وكذا الأداة التي تمكنه من جمعها (أداة البحث) ،إلى جانب ضبط أساليب تقديمها للقارئ "[(1)] .وقد وردت كلمة **منهج** في القرآن الكريم في سورة المائدة الآية 47 في قوله تعالى : **"...لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة..." .** صدق الله العظيم

وقد أورد الباحثون تعار يف عديدة لكلمة "منهج" ومعانيها في البحث العلمي منها: *"يعرف **ديكارت** المنهج بأنه مجموعة القواعد المؤكدة والسهلة التي تسمح مراعاتها الدقيقة المرء من أن يفترض صدق ما هو كاذب ، وتجعل العقل يصل إلى معرفة حقة بجمع الأشياء التي يستطيع الوصول إليها من غير أن يبذل مجهودات غير نافعة ، ولذلك يقول ديكارت بأنه من الأفضل أن نفكر في بحث شيء ما دمنا سنبحثه بغير منهج ،لان من المؤكد أن الدراسات بغير منهج والتأملات الغامضة تضايق الومضات الطبيعية ، وهي تحمي العقل ومن يتعود على السير هكذا وسط الظلمات يضعف أيضا النظر إليه ."*[(2)]

ومع مرور الوقت ،وتطور العلوم والتطبيقات أدى إلى تغير في مفهوم المنهج ، فقد كان القرن 17 زاخرا بالفلاسفة والعلماء الذين أشاروا إلى "المنهج " في أبحاثهم و بالتالي اجمعوا على تعريف جامع له ، فالمنهج صار يعني الكشف عن القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته وخطواته ، وهو يبحث في مختلف العلوم للوصول إلى نتيجة يراد الوصول إليها.[(3)] أما **" صلاح الدين شروخ"** فيقدم تعريفا لغويا وأخر اصطلاحيا للمنهج:

- **لغة:** المنهج على وزن المذهب، والمنهاج هو الطريق الواضح. في اللغة الانجليزية ، فان كلمة " Méthode " تعني النظام والترتيب وطريقة عمل شيء ما .
- **اصطلاحا :** هو مجموعة القواعد التي يتم وضعها بقصد الوصول إلى الحقيقة في العلم ، او الطريقة التي يتبعها الباحث في دراسته للمشكلة من اجل اكتشاف الحقيقة أو هو فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار أو الإجراءات ، من اجل الكشف عن الحقيقة التي نجهلها أو البرهنة عليها للآخرين الذين لا يعرفونها .[(4)]

---

(1):أحمد بن مرسلي:*مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال*،الطبعة الثانية،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون.2005 .ص: 95 .

(2):ابراهيم محمد تركي:*البحث العلمي أسسه ومناهجه*،دار الكتب القانونية مصر،دار شتات للنشر والبرمجيات،القاهرة.2010،ص:105.

(3):نفس المرجع ،ص : 106 .

(4):انظر في ذلك،صلاح الدين شروخ : *منهجية البحث العلمي للجامعيين*،دار العلوم للنشر والتوزيع،عنابة.د ، ت .ص:92 .

كما يعرف المنهج بأنه " استعمال المعلومات استعمالا صحيحا في أسلوب علمي سليم يتمثل في أسلوب العرض والمناقشة الهادئة ، والتزام الموضوعية التامة ،وتأييد القضايا المعروضة بالأمثلة والشواهد المقنعة من دون إجحاف أو تحيز "[1]

أو هو " الطريق أو الأسلوب الذي يسلكه الباحث العلمي في تقصيه للحقائق العلمية، في أي فرع من فروع المعرفة، وفي أي ميدان من ميادين العلوم النظرية والعلمية " .[2]

وما دام المنهج مرتبط بالعلم فان المنهج العلمي هو "طريقة البحث والنظر وتمييز نمط معين من التفكير عن أنماط أخرى من التفكير العلمي كالتفكير الأسطوري أو الإدراك الفني الجمالي. ولاشك أن هذه الأنماط من التفكير غير العلمي يمكن أن تصبح هي نفسها موضوعا للتفكير العلمي حينما تعالج بطريقة التفكير العلمي كما هو الحال في علوم "علم الجمال وعلم الأسطورة " .[3]

إذن فالمنهج في أي بحث ضرورة علمية فهو عبارة عن مجموعة العمليات والخطوات التي يتبعها الباحث والتي تنير طريقه وتساعده على ضبط أبعاد وأسئلة وفروض البحث ومساعيه.[4]

ويمكن القول بان المنهج بمدلوله العام يعني الطريق المؤدي إلى كشف الحقيقة ، فهو مجموعة القواعد العامة المتبعة للوصول إلى الحقائق العلمية ، والتي توجه مسار التفكير والعقل ، وذلك عن طريق إجراءات متبعة للتوصل إلى النتائج المستهدفة . فالمنهج بصفة عامة يضبط خطواته طبقا للإجراءات والقواعد المعيارية التي تميز كل منهج ".[5]

---

(1):محمد علي عبد الكريم الرديني: *منهج البحث الأدبي واللغوي*،دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.د،ت، ص: 150

(2):غازي عناية:*منهجية اعداد البحث العلمي،باكالوريوس،ماجيستير..دكتوراه*،المناهج للنشر واتوزيع،عمان،الأردن،**2008**.ص:**17**.

(3):مسعد عبد الرحمان زيدان:*مناهج البحث العلمي في العلوم القانونية*،دار الكتاب القانوني،د ، ب .2009 ، ص:65 .

(4):رشيد زرواتي:*مناهج وأدوات البحث العلمي في العلوم الاجتماعية*،الطبعة الأولى،دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة،الجزائر.**2007**، ص ص: **104 ، 105 .**

(5):ابراهيم عبد الله المسلمي:*مناهج البحث في الدراسات الإعلامية*،دار الفكر العربي،القاهرة.2007 ،ص:17.

ومن جهته يرى الدكتور **"احمد عظيمي "** في كتابه **" منهجية كتابة المذكرات وأطروحات الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال "** أن المنهج العلمي يتميز بخصائص عديدة أهمها :

- **الموضوعية:** التي تعتبر من أهم خصائص المنهج العلمي، ونعني بها غياب واستبعاد ذاتية الباحث وعدم تحيزه للفكرة أو العقيدة التي ينتمي إليها وغيابها ينقص من القيمة العلمية للبحث ويفقد الباحث المصداقية.
- **التغير المستمر:** فهو ليس على ثبات دائم فالعلم وأدواته في تغير مستمر لذا على المناهج مواكبة المستجدات.
- **التشابك فيما بينها:** عدم القدرة على فصل المناهج لكثرة عددها وتداخلها.
- **التسلسلية :** فخطواته متتابعة في نظام دقيق ، وكل خطوة لها إجراءات خاصة ، ولا يتم الانتقال من خطوة لأخرى إلا بعد التأكد من صحة الخطوة السابقة لها .(1)

ومن اجل الوصول إلى نتائج علمية لدراستنا قمنا باختيار المنهج الملائم لدراستنا وهو منهج التحليل السيميولوجي باعتباره يقوم على الاهتمام بإعادة بناء المعاني و توظيفها بطريقة أفضل ، من اجل الوصول إلى التعمق في فهم الرسالة الإعلامية فهما جيدا .

وحسب الدكتور **محمود ابراقن** في كتابه **" ما هي السيميولوجيا "** فان **فرديناند دي سوسور Ferdinand De Saussure** هو الذي حدد في كتابه **"محاضرات في اللسانيات العامة "** مجال السيميولوجيا بعدها : العلم الذي يتولى دراسة الدلائل العامة والرموز اللفظية كانت أو غيرها التي يستعملها الناس بغرض التواصل بين بعضهم و البعض الأخر (2)

ومن الناحية اللغوية فان مصطلح **" السيميولوجيا Sémiologie "** ، في العلوم الطبية يعني : الممارسة التي يكشف بموجبها المرض اعتمادا على الدلائل **Signes** أو القرائن **Indices** أو ما يدعى أعراض المرض **Symptômes** التي يحملها المريض .(3) ويقابل مصطلح السيميولوجيا بوصفه مصطلحا أوروبيا المصطلح الأمريكي السيميوطيقا الذي وظف لأول مرة من قبل **شارل سندرس بيرس** ، حيث يهتم ديسوسور(1857-1913) بالفعل الاجتماعي للدليل بينما يهتم بيرس بالفعل المنطقي للدليل (4)

---

(1):أحمد عظيمي،*__منهجية كتابة المذكرات وأطروحات الدكتوراه__*،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون.2009.ص ص: 14،15.

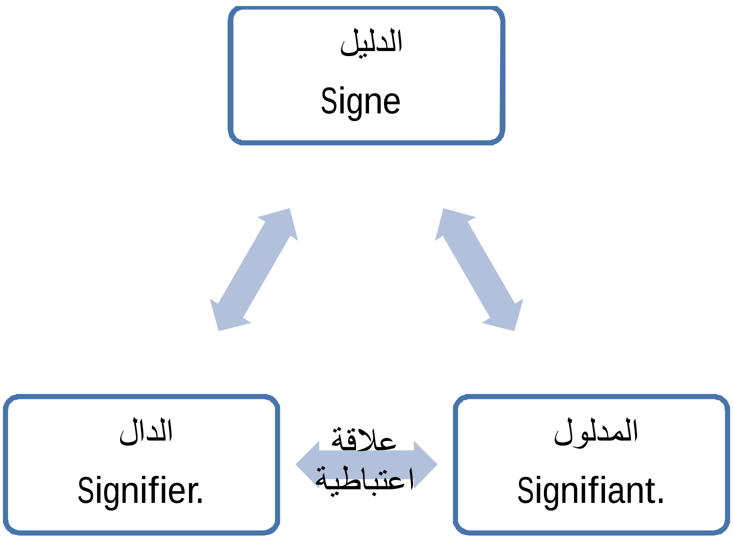
(2):أنظر في ذلك ، محمود ابراقن: *__ماهي السيميولوجيا__*، ص 9.

(3):نفس المكان.

(4) :Pierre Guiraud, *__La sémiologie__*,3éme Edition Puf , Paris ,1977 ,p :6.

ويستدعي دراسة السيميولوجيا الاتصال الرجوع إلى العالمين البنيويين : **كريستيان ماتز C.Metz** و **رولان بارث Roland .Barthes** المعروفين بدراساتهما القيمة التي نشرتها المجلة الباريسية " اتصالات **Communications** " التي تعد بلا منازع ، المرجع الأكاديمي الذي استقطب جل البحوث السيميولوجية التي عرفتها أوربا بصفة عامة و فرنسا بصفة خاصة ، وقد قدم هذين العالمين نماذج نظرية تستند إلى أسس علم اللسان النفسي **Linguistique textuelle** ، وقد وجدت تطبيقا لها على عدة مستويات من النصوص التعبيرية لتشمل معظم أنظمة الإعلام والاتصال بما فيها الأنظمة النصية السمعية البصرية فيما تعلق بالإعمال الإذاعية والتلفزيونية والسينمائية ، هذه الأخيرة تقوم على العناصر الدالة **Matières signifiantes** البصرية أو المرئية (الكاريكاتير ، اللوحة التشكيلية، الصورة الفوتوغرافية، الصورة المتحركة، استخدام الألوان، اختيار الأشكال) والعناصر الدالة الصوتية (الصوت الموسيقي **Son musical** ، الصوت المنطوق به **Son phonétique** المتجسد من خلال الحوار و التعاليق ، الصوت التشابهي أو الايقوني مثل الضجيج أو الضوضاء ...والعناصر الدالة المكتوبة (النص اللساني ، البيانات المكتوبة **Mentions écrites** ، المانشيت ...)[1]

ويرى دو سوسور أن **"الدليل Signe"** مكون من جزأين **" دالSignifiant "** و**"مدلول Signifier"** حيث أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية .[2]



الشكل رقم (1): تقسيم الدليل حسب فرديناند دو سوسور.

---

(1):محمود ابراقن: م ، س ، ذ .ص ص : 10 ، 12 .

(2) : Judith La zar : <u>La science De La Communication</u> ; 2éme Edition ;que sais je ; édition sahleb ;Alger.1993 . p :85.

ومنه فان ارتباط الدال بالمدلول هو الذي يشكل **"الدليل Signe "** الذي يصور المعاني، وذلك بفضل العقد المشترك بين مستخدمي هذه اللغة حول **"الأوضاع Code "** التي تربط الدال والمدلول بعلاقة اعتباطية أو السياق أو المرجعية التي تدور فيها الرسائل والمعاني [(1)]

والتحليل السيميولوجي يعرف باعتباره طريقة بحث في المدلولات الثقافية لمحتوى الرسالة الإعلامية، ووسيلة لكشف المعنى العميق للرسالة الاتصالية ودلالاتها الخفية، ويعمل أيضا على إظهار نوايا صانعي تلك الرسالة [(2)]

ويعتبر التحليل السيميولوجي مقاربة تهتم بالعلاقات الداخلية بين عناصر الخطاب ، وهي طريقة تسمح للباحث بإعادة تشكيل نظام الدلالة وفحص المعاني التي تنظمها المادة التي هو بصدد دراستها ، أو طريقة بحث في المدلولات الثقافية لمحتوى الرسالة الإعلامية مهما كان نوعها .

أما التحليل النصي فهو أجدى فروع التحليل السيميولوجي حيث استعار العديد من المفاهيم البنيوية و السيميولوجية لاستخدامها في مجال تحليل الأفلام باعتبار الفيلم وحدة خطاب تأتي من اقتران مختلف الأوضاع المختصة وغير المختصة [(3)]

إن اللغة السينمائية مكونة أساسا من صور، وهي إعادة إنتاج مباشر للواقع دون وسيط شرعة (...) اعتباطية (...) فالسينما ليست لغة بلا شرعة ، بل العكس ، هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات ، من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن أن يكون سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) سيما العديد من الشرعات الأخرى التي ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة)[(4)]،وقد ركزنا على مقاربة التحليل النصي وهي طريقة تركز أساسا على مفهوم النص الذي يحدد أساس الفيلم في تحليله.[(5)]

---

(1) Roland Barthes : <u>Eléments De Sémiologie</u> ;Rvue communication ;n=° 4 ;Le seuil ;Paris ;1964.pp :107- 110.

(2) judith Lazar :<u>Sociologie De La Communication De Masse</u> ;Armand Cilon ;Paris.1991.p :138.

(3): شفيقة جوباني: <u>صورة الجزائر في السينما: قراءة في المضامين، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من</u> <u>الأفلام المنتجة بين 1990-2007</u>، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، معهد العلوم السياسية والإعلام – جامعة الجزائر3- 2010.الجزائر.ص: 06.

(4): محمود ابراقن: <u>التحليل السيميولوجي للفيلم</u>، تر: احمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية. 2006.ص: 17.

(5)Jaque Aument ; Michel Marrie : <u>L’analyse des films</u> ; Nathan ;universit ;Sublin imprimeur.1989.p :58.

ويستعين هذا المنهج باستخدام بعض تقنيات التحليل النصي للفيلم و هي:

1) التقطيع:

تتمثل أولى الخطوات العلمية في مشاهدة الأفلام محل الدراسة عدة مرات ، وذلك من اجل الحصول على مجموعة منا الأفكار و التفاصيل الهامة حول الأفلام الأربعة الموضوعة تحت مجهر التحليل و التركيز على الأجزاء المهمة التي تخدم الموضوع في كل فيلم على حدة ، ثم ترجمة المقاطع أو المتتالية الفيلمية من طابعها السينمائي إلى الطابع أللقطي والكتابي ، حيث نقوم بتجزئة الفيلم إلى عدة متتاليات (مقاطع) والتي ستقسم بدورها إلى عدة لقطات مركبة متعددة وحدات تحليلية سردية وزمكانية ، فتحليل كل فيلم من الأفلام الأربعة من جينريك البداية الجينريك النهاية يعد أمرا مستحيلا ، وعليه لابد من اختيار مجموعة من المقاطع أو المتتاليات التي تخدم موضوعنا ، وعليه تم تقسيم كل فيلم من أفلام العينة إلي 07 مقاطع.

تجدر الإشارة إلى أن تقسيم كل فيلم إلى عدد من المتتاليات متوقف على حجم المعلومات التي نريد التوصل إليها، أو بتعبير أخر حسب ما يخدم الدراسة. وكل متتالية من المتتاليات المختارة سيتم إخضاعها إلى وثيقة التقطيع التي ستشمل على عدة حركات تعبيرية يمكن تحديدها كالتالي:

اْ - سلم اللقطات :

- اللقطة العامة: تؤطر كامل الديكور.
- لقطة الجزء الكبير (اللقطة الجامعة): وهي التي تؤطر منظر واحد من الديكور وتستعمل للتعبير عن العزلة أو القلق أو الحزن...
- لقطة الجزء الصغير (اللقطة نصف جامعة) تؤطر جزءا صغيرا من الديكور كالشخصيات مثلا
- اللقطة المتوسطة: تؤطر الشخصية بكامل طولها .
- اللقطة الأمريكية: تصور الشخصية من منتصف الفخذين إلى الرأس.
- اللقطة المقربة: وتنقسم إلى:

-لقطة نصف مقربة: من الرأس إلى الحزام.

- لقطة مقربة: من الرأس إلى الصدر.

اللقطة القريبة: تبين وجه الشخصية بكاملها (حتى العنق) هدفها الإخفاء أو الكشف...

اللقطة القريبة جدا: تصور جزء معين من جسم الشخصية (شفاه، أذن، عين...) وتستعمل بغرض خلق التشويق خاصة بتكبير الأجزاء الصغيرة وتنقسم إلى:

- لقطة مضافة غير روائية: تقوم على المقارنة.

- لقطة مضافة ذاتية: كصور الأحلام والذكريات.

- لقطة مضافة روائية في غير موضعها: وهي صورة منزوعة من موضعها الأصلي لتدرج في وسط لقطة أخرى.

- لقطة مضافة توضيحية: كتكبير جزء معين بغرض الشرح.

ب- زوايا التصوير:

- الزاوية العادية: توضع الكاميرا أمام الديكور دون أن يعلو احدهما عن الآخر.
- الزاوية المرتفعة (الغطسية): تعلو الكاميرا عن الديكور وتؤدي إلى تقليص أبعاده وتقزيم شخصياته.
- الزاوية المنخفضة (التصاعدية): يعلو فيه الديكور عن الكاميرا مما يولد الإحساس بالعظمة والكبرياء والرعب...
- المجال والمجال المقابل: تصوير تبادل أطراف الحديث بين شخصيتين متقابلتين يفصلهما خط وهمي، فالمجال يكون عند التصويب بالكاميرا نحو المتكلم فتؤطر الكاميرا وجهه ورأس وكتف المخاطب. أما المجال المقابل فيكون التصوير في الاتجاه المعاكس حيث تؤطر الكاميرا وجه المخاطب ورأس وكتف المتكلم.
- الكاميرا الذاتية: هي زاوية تسمح للمشاهد برؤية ما يشاهده ممثل حقا (ممدا في سريره، فتحة قفل الباب، ضباب...)

ج- حركات الكاميرا:

- البانوراما:
  - ❖ بانوراما أفقية: تكون الكاميرا ثابتة فوق حاملها وتدور حول محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس (180 درجة)، أو بطريقة دائرية (360 درجة).
  - ❖ بانوراما عمودية: تكون الكاميرا ثابتة فوق الحامل تتحرك شاقوليا من أعلى إلى أسفل أو العكس.
- التنقل (الترافلينج): تتحرك الكاميرا في الفضاء بواسطة عربة خاصة تحمل الكاميرا والمصور معا، وهو أنواع:
  - ➢ التنقل الأمامي: اقتراب الكاميرا من الديكور.
  - ➢ التنقل الخلفي: ابتعاد الكاميرا عن الديكور.

- التنقل الجانبي: تتنقل الكاميرا بطريقة متوازية مع المنظر.
- التنقل المصاحب: تتنقل الكاميرا مع تنقل الشخصيات.
- التنقل الدائري: تدور الكاميرا دورة كاملة حول الشخصية.
- التنقل الصدري أو العدسي (الزوم): تعتبر الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا وهو نوعان:
  - زوم أمامي: تقدم إطار الفيلم إلى الأمام.
  - زوم خلفي: رجوع الإطار الفيلمي إلى الخلف.
- التنقل البانورامي: يجمع بين البانوراما والتنقل (تصوير مصطفين)([1]

2) التحليل:

بعد مرحلة التقطيع التي نقوم على اختيار مجموعة من المتتاليات عن كل فيلم من الأفلام الأربعة محل الدراسة كعينة تمثيلية خاصة بكل فيلم ، نقوم بإخضاع تلك المقاطع للقراءة التعيينية لكل لقطة من هذه المتتاليات المختارة لخدمة موضوعنا ، وبعدها نؤول إلى مرحلة التحليل التضميني لتلك المقاطع ثم نستعرض في الأخير نتائج التحليل .

ويعتبر **رولان بارث Roland Barthes** أول من وضع منهجية توظيف التحليل السيميولوجي في الصورة، وتقوم على بحث المعنى على نظامين: **" La Signification De Deux Ordres "** كما يوضحه الشكل التالي:

دال التعيين	مدلول التعيين		النظام الأول (المستوى التعييني).
	دال التضمين	مدلول التضمين	النظام الثاني (المستوى التضميني).

الشكل رقم (2): يمثل مستويات التحليل السيميولوجي.[2]

---

(1): محمود ابراقن: هذه هي السينما الحقة، د،ن ، ليبيا .1995 .ص ص:37،61.

(2): جانيت وولاكوت: الرسائل والمعاني، المجلة الجزائرية للاتصال، تر: سعيد بومعيزة، العدد 19. 1999.ص: 198.

وحسب **رولان بارث Roland Barthes**فان الرسالة الا ْيقونية تنقسم إلى قسمين أو تحتوي على دلالتين:

- ✓ **الدلالة التعيينية Dénotation** : وتعني المظهر الصوري للصورة.
- ✓ **الدلالة التضمينية connotation:** فهم وتشخيص وفك رموز الرسالة ومضامينها.

وكلاهما يشكلان قراءة دلالية. (1)

وعبر هذه المراحل يمكننا استخراج **المعنى التعييني Dénotation** لكل فيلم من هذه الأفلام الأربعة الموضوعة تحت حيز الدراسة والتحليل أي الشكل الظاهر للرسالة أو الانطباع الأولي والذي يتم التعبير عنه سيميولوجيا **بالدال Signifiant** . وكذا **المعنى التضميني Connotation** أي الرؤية المعمقة للرسالة وقراءة ما بين السطور للنص، والذي نصل إليه من خلال ربط وثيقة التقطيع بالمعاني المضمرة التي تتضمنها حيث يقول رولان بارث: ***"الصورة ليست هي الأشياء التي تمثلها وإنما استعملت لتقول شيئا آخر"*** (2)، ومن ثم الإجابة على السؤال **لماذا** ؟ مثلا : لماذا استعمل المخرج هذه اللقطة دون الأخرى؟ ولم هذه الشخصية دون سواها ؟ وهذه الزاوية بدل تلك ؟...

ولا شك أن المناهج المستخدمة في حل مشاكل البحث والإجابة على تساؤلاته ذات أهمية بالغة، حيث يذهب أساتذة المنهجية إلى انه يمكن استخدام أكثر من منهج إذا اقتضى الأمر ذلك حسب طبيعة الموضوع والدراسة،ونحن في دراستنا هذه إضافة إلى اعتمادنا على منهج التحليل السيميولوجي، سوف نستعين كذلك بالمنهج التاريخي وذلك لكون الدراسة تدور في سياق الماضي "تاريخ السينما العربية" وحصرنا الدراسة في زمن انقضى (الستينيات والسبعينيات).

فالمنهج التاريخي Historique Méthode: *"هو المنهج الذي يعتمد على الظواهر التاريخية بعد وقوعها ، ويستفيد بالماضي في فهم وتفسير الحاضر(...) ،ويتناول المنهج التاريخي دراسة أحداث ووقائع معينة تمت في الماضي وذلك بقصد التوصل إلى نتائج معينة وحقائق وتعميمات لتساعدنا في فهم الماضي فحسب إنما تساعدنا أيضا في فهم الحاضر. بل والتنبؤ أيضا بالمستقبل.والبحث التاريخي يستلزم الرجوع إلى الماضي لتعقب الظاهرة والوقوف على تفسيرها والبحث في أحداث التاريخ الماضية ودراسة الوقائع والأحداث وتحليلها وتفسيرها على أسس منهجية علمية دقيقة بقصد الوصول إلى المبادئ والقوانين العامة (...)"* (3)

(1 Judith Lazar :Ecole communication ;Télevision ;edition ;Puf ;Paris.1985.p :134.

(2) Roland Barthes : Eléments De Sémiologie ;Rvue communication n=4 ,Op ;Cit ;p :130.

(3): أبو شنب محمد: قواعد البحث العلمي والاجتماعي المناهج والطرق والأدوات، دار المعرفة الجامعية، الازارطة .2009.ص ص:116،117.

وفي ذات السياق يذهب الدكتور **احمد بن مرسلي** في كتابه "مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال" إلى أن: "المنهج التاريخي يستخدم في دراسة الوقائع التي هي في حكم الماضي ،ويجمع الباحثون إلى أن هذا المنهج في أساسه ينتمي إلى دراسة التاريخ حيث يهدف إلى دراسة الماضي للوصول إلى المعلومات والبيانات التي تساعدنا في فهم الحاضر والتنبؤ بالمستقبل حيث أن هذا الأخير امتداد للماضي وانطلاقة نحو المستقبل"[(1)]

ويعتبر المنهج التاريخي عملية استقصاء لمختلف جوانب الظاهرة الاجتماعية في الماضي تتناول بالدراسة والتحليل من اْجل اكتشاف القوانين المتحكمة في الظاهرة للتنبؤ ببعض من تأثيراتها في المستقبل، فالمنهج التاريخي هو الطرق العلمي الممحص الذي يسلكه الباحثون في أبحاثهم بالاعتماد على أدلة وأدوات ومصادر في سرد وتحليل وتعليل وتفسير الأحداث التاريخية[(2)] . ومن أهم هذه الأدوات التي يوظفها المنهج التاريخي لجمع المعلومات المصادر وأوعية المعلومات المختلفة من الكتب، دوريات، تقارير نشرات، وثائق تاريخية وجارية المواد السمعية البصرية [(3)]

كما يعرف المنهج التاريخي بأنه "كل ما حدث، أو هو رواية وتدوين كل ما حدث، وهو فعالية علمية من فعاليات المعرفة البشرية، تتسع مساحتها لكل شؤون الإنسان (...)أي هو التدوين الموثق للأحداث الماضية (..)أي وصف الحقائق التي حدثت في الماضي بطريقة تحليلية ناقدة "[(4)]
نجد من الباحثين من يطلق تسمية المنهج الوثائقي على المنهج التاريخي " لأنه كغيره من البحوث يعنى بجمع المعلومات والحقائق من مصادرها المتعددة –التاريخية وغير التاريخية – وذلك عن طريق دراسة الوثائق والسجلات مفترضا أن الحاضر ما هو إلا نتاج الماضي ولا يمكن فهمه إلا إذا بحثنا في جذوره وتعرفنا على الظروف السابقة التي آدت إلى تكوينه ، فهو يبحث عن الإجابة للمشاكل العصرية من خلال الأفكار و المفاهيم التي أتت إلينا من التراث "[(4)] إذن المنهج التاريخي يرتكز على تحليل الحقائق الخاصة بالمشكلات الإنسانية والقوى الاجتماعية المشكلة للحاضر[(5)]

---

(1):انظر في ذلك، احمد بن مرسلي: م،س،ذ.ص ص: 292، 293.
(2):رشيد زرواتي: م،س،ذ.ص: 107.
(3): عامر فنديلجي:*البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات التقليدية والالكترونية أسسه ، أساليبه ، مفاهيمه و أدواته* ، الطبعة الأولى ،دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، الأردن . 2008 . ص:81.
(4): رشيد زرواتي: م،س،ذ.ص: 107.
(5): كامل محمد المغربي: *أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية*، الطبعة الأولى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن .2007.ص:33.
(6): رشيد زرواتي: م،س،ذ. 107.

إن دراسة التاريخ تكتسي أهمية كبيرة في كل المجالات العلمية بما فيها علوم الإعلام والاتصال للتعرف مثلا على الظروف التي أحاطت بنشوء ظاهرة الاتصال ووسائلها في القديم ، إلى جانب دراسة التطورات التي عرفتها قبل الوصول إلى المستوى الذي هي عليه اليوم (1)

ونحن في دراستنا هذه سنستعين بالجانب التاريخي في تسليط الضوء على ظروف نشأة السينما في الوطن العربي مرورا بالتطورات التي طرأت عليها في كل مرحلة وطبيعة الظروف والتحولات التاريخية التي واكبتها وصولا إلى الواقع والوضع الراهن لها .

"أما استخدام المنهج التاريخي في أبحاث الإعلام والاتصال فهو شيء أخر ، باعتبار ظاهرة الإعلام وليدة الحضارة المعاصرة ونتيجة اختراع الطباعة وممارسة النشر الصحفي على نطاق جماهيري واسع ،إلى جانب نموها في عصر تطورت فيه علوم التوثيق وانتشرت فيه مراكز الأرشيف المختصة في حفظ وصيانة المواد الإعلامية من التلف والاندثار(...)فالظاهرة الإعلامية حاضرة بامتدادها في الماضي القريب ، وشواهدها المادية متوفرة بالكم والكيف الذين يجعلان مهمة بحثها أمرا متيسرا ."(2)

إن اختيار أدوات التحليل ذات العلاقة المباشرة بتحقيق ما نصبو إلى انجازه في البحث ، يتطلب مراعاة العديد من الشروط الأساسية الواجب أخذها بعين الاعتبار حتى يكون هذا الاختيار سليما من الناحية العلمية (...)(3)

والشائع حول أدوات البحث العلمي ، هو أنها تلك الوسائل المختلة التي يستخدمها الباحث في جمع المعلومات والبيانات المستهدفة في البحث ضمن استخدامه لمنهج معين أو أكثر (4)

وللإجابة عن الإشكالية والتساؤلات المطروحة كان لابد من اختيار أدوات ملائمة ومناسبة تساعدنا على جمع البيانات وقد رتبناها من المهم إلى الأهم كالتالي:

---

(1):احمد بن مرسلي: م،س،ذ.ص ص:293،294.

(2): نفس المرجع، ص ص 295،296.

(3)): احمد بن مرسلي: م،س،ذ. ص95.

(4): احمد بن مرسلي:م،س،ذ. ص202.

1- أدوات أكاديمية (أو مكتبية): وهي الأدوات التوثيقية التي تساعدنا على وضع البحث في إطاره النظري العام ، فللإحاطة بكل ما له علاقة بموضوع دراستنا استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع (كتب ، مجلات ، رسائل وأطروحات جامعية ،دوائر المعارف ،مقالات صحفية ...)

بالإضافة إلى المواقع الالكترونية المتمثلة في محتويات مواقع الانترنيت من نصوص ومقالات وإحصاءات...

2- أدوات تطبيقية: تتمثل في تحليل المضمون باعتبارها أداة رئيسية في تحليل عينة الدراسة بالإضافة إلى أداة التحليل الإحصائي، وسنأتي على شرح كل أداة من هاتين الأدوات كالتالي:

أ- أداة تحليل المضمون:

وهي وسيلة بحث غير مباشرة تستخدم في معالجة النصوص المكتوبة والأشرطة الصوتية والأفلام المصورة بغض النظر عن الزمن الذي تنتمي إليه، وهي ذات استخدام واسع من طرف الباحثين (...) لاسيما تلك العلوم التي لها صلة بوسائل الإعلام والاتصال، وما تنتجه من مضامين متنوعة، وما تمارسه من تأثيرات مختلفة على جماهيرها مثل علوم الإعلام والاتصال [(1)]

كما يعرف تحليل المضمون كذلك على انه الفحص الدقيق لمحتوى النصوص المختارة من زوايا مختلفة ووجهات نظر متباينة للأفكار والأسلوب والكلمات.[(2)]

ويتكون هذا المفهوم من عنصرين: عنصر التحليل، عنصر المحتوى

أما عنصر التحليل : فهو عملية ذهنية تقوم على تفكيك موضوع البحث إلى أجزاء رئيسية بغية الدراسة المفصلة والفهم الدقيق لعناصر الموضوع بغرض التسهيل المنهجي لفهم تاريخه و أسبابه و تاثره و بعدها يقوم بإعادة التركيب لعناصره ومحاولة تفسير الظاهرة وهذا لا يتم إلا بعد فهمها و تحليلها ، أما المضمون (المحتوى) فيعني الوثيقة أو مجموعة الوثائق مكتوبة كانت أو مسجلة . وبناءا على ما سبق فان تحليل المضمون يعني تجزئة موضوع الوثائق إلى وحدات صغيرة مما يسمح للباحث حسابها ودراستها كميا ثم إعادة تركيبها لفهم الموضوع بصفة شاملة [(2)]

ومن ناحية النشأة فان ميلاد تحليل المضمون يعود إلى القرن العشرين حيث استخدم في معالجة المواد الإعلامية، وهي عبارة عن قراءات فردية تفتقد إلى قواعد علمية مضبوطة تناولت النصوص الدينية والأدبية والأفلام...

---

(1):احمد بن مرسلي: م،س،ذ.ص ص:249،250.

(2) Jaques Dorselaer : <u>Méthodologie pour Réaliser un Travail De Film de fin D'études</u> ;édition crid ;Belgique.1989.p :77.

(3):رشيد زرواتي: م ، س ، ذ .ص ص : 162 ، 164 .

ثم توالت الدراسات حول العديد من المواضيع الاجتماعية كالهجرة من خلال تحليل مضمون عدد من الوثائق ذات الصلة بفئة المهاجرين. لكن ما يعاب عليها هو اعتمادها على الحدس الذاتي المستمد من نظرية **برغسون** التي كانت تسيطر على البحث العلمي في العلوم الإنسانية قبل القرن العشرين ،والقائمة على التعدد الذاتي في تحصيل المعرفة العلمية ، ومع التطورات التي عرفها نهاية القرن **19** في مختلف المجالات بما فيها الانتشار الواسع للصحافة المكتوبة بكل أشكالها و ارتباطها الكبير بقضايا المجتمع ساعد على ميلاد تحليل المضمون (1)

بحلول الحرب العالمية الأولى استعمل الباحث السياسي الأمريكي **هارولد لاسويل Harold Lasswell*** سنة **1915** في تحليل مواضيع الدعاية في الدوريات . وأثناء الحرب العالمية الثانية قام تلامذته بتحليل مضامين الدوريات الأمريكية للبحث عن عملاء النازية عبر المواضيع المؤيدة لنظام هتلر . وفي سنة **1955** عقدت الندوة الأولى حول تحليل المضمون بالولايات المتحدة الأمريكية بحضور عدد كبير من الباحثين من جل العلوم الإعلامية والإنشائية وزاد الاهتمام أكثر به مع صدور كتاب للباحث" **دوسولابول De Sola Pool** سنة **1959** .

وعمل كل من **"بول لازار سفيلد** P. Lazarsfeld** وبير ليسون B. Berlson "** فيما بعد على تطوير تحليل المضمون في بحوث الاتصال في النصف الثاني من القرن العشرين، كأداة بحث تهدف إلى الوصف الموضوعي المنتظم والكمي للمحتوى الظاهر لمادة الاتصال (2)

وفي سنة **1967** ظهر الباحث **آسقود As good** والذي أكد أن النقطة الأساسية في تحليل المضمون ليست في محتوى الرسالة الذي أطلقه عليه**" الأداتي Instrumental "** إنما فيما تخفيه هذه العناصر وراءها من أفكار ونوايا عبر الجانب الذي اسماه **" التمثيلي Represental "** .وبفضل الانجازات المسجلة بشان أداة تحليل المضمون حلت العديد من القضايا المنهجية الخاصة باستخداماته المتنوعة (3)

وبعد هذه اللمحة التاريخية عن ميلاد تحليل المضمون سنتطرق إلى التعاريف التي أوردها الباحثون لهذه الأداة أهمها :

---

(1):أحمد مرسلي: م ، س ، ذ . ص ص: 251، 254 .

***:صاحب كتاب "تقنيات الدعاية في الحرب"،وفي عام 1930 أنشأ مدرسة الصحافة الأمريكية،وفي 1949 نشر كتابه الشهير"لغة السياسة"**

****:الرائد الأول للدراسات الأولى للحملات الانتخابية .**

(2) : Mucchielli roger:<u>L'analyse de contenu des documents et des communication</u> ;4éme édition ;Les édions :E.S.F ;entreprise Moderne d'édition lebrairie technique ;Paris.1982.p14

(3):أحمد مرسلي: م ، س ، ذ . ص ص:255،258 .

يعرف منهج تحليل المضمون على أنه رد الشيء إلى عناصره المكونة له مادية كانت أو معنوية ،ثم يأتي بعد التجزئة التركيب الذي يعني إعادة الأجزاء في وحدات كمية .

كما يعرف دراسة النص بإدخال جميع أشكال الاتصال الشفوية (المذياع) و المكتوبة (مجلة ، مقالة ،رسالة ، نصوص رسمية ...)وأيضا المضمون السمعي البصري مثل الحصص التلفزيونية [1]

وبناءا على ما سبق يمكن أن نحدد أنواع تحليل المضمون و مفاهيمها كما يلي :

- التحليل الكمي : يقوم على تفسير البيانات تفسيرا كميا بحساب درجة ترددها (مساحة ، الزمن، الكلمة ، الجملة ، الموضوع) المستخدمة كأجزاء تسجيلية في القياس العددي .
- التحليل الكيفي : و الذي لا يهتم بلغة الأرقام في تفسير المضامين ، بل يركز على خصائص الأشياء التي تميز بعضها عن بعض وإجراء مقارنات بينها لإظهار الفرو قات ونقد الحقائق لصياغة النتائج بأسلوب كيفي أي تحويل النتائج الرقمية إلى كلمات وألفاظ .[2]

وانطلاقا مما سبق يمكننا أن نستنتج مميزات تحليل المضمون التالية :

1/ تحويل الوثائق اللفظية غير الكمية إلى بيانات كمية رقمية .

2/إمكانية عرض الإحصاء الكمي في شكل جداول توضيحية .

3/ وصف محتوى الاتصالات الظاهرة بطريقة كمية موضوعية منظمة .

4/ إمكانية تطبيقه على عينات كبيرة الحجم محسوبة علميا .

5/ يغطي منهج تحليل المحتوى جميع وجوه التخصص التي تتضمنها تقنيات المستوى الاجتماعي .[3]

وتحليل المضمون يقوم على تقطيع النص إلى وحدات تستخدم في قياس مدى تردد الموضوع محل التحليل(وهي : وحدة الكلمة ، وحدة الموضوع ، وحدة المساحة والزمن ، وحدة الشخصية ، وحدة مفردة النشر) ، كما أن تحليل المضمون يفسر بخطوات منهجية ندرجها كالتالي :

- خطوة التحليل الأولى : ضرورة توفر أفكار أولية حول الموضوع المدروس تساعدنا في تحديد المضمون الواجب تحليله بإخضاع كل مجتمع بحث للتحليل أو اخذ عينة تمثيلية ، وهذه الأفكار

---

(1):رشيد زرواتي : م ، س ، ذ . ص ص : 164 ،165 .

(2):أحمد بن مرسلي: م ، س ، ذ . ص: 258 .

(3):رشيد زرواتي: م ، س ، ذ . ص ص : 165 ، 166.

الأولية يحصل عليها من الدراسات السابقة أو الدراسات الاستكشافية التي تساعده على ضبط المؤشرات المساعدة على حساب ما يراد قياسه بصفة مختصرة (نقصد بهذه الخطوة القراءة السريعة للمضمون في شكل تحليل كيفي .)

- خطوة الانجاز التطبيقي للتحليل : بعد الانتهاء من انجاز الإطارين النظري والمنهجي للبحث ، نضع خطة التحليل ورصد وحدات التحليل للمادة المدروسة (مادية ومعنوية حسب ما يراد الوصول إليه) وبعد الانتهاء من تفكيكها إلى وحدات وحساب تكرارها نقوم بتوزيعها إلى ما فئات الدراسة .[1]

ويمر تحليل المضمون براحل لمعالجة البيانات والتفسير الاستدلالي ، فأداة تحليل المضمون تستخدم في مستويين من التحليل : الأول هو المستوى الظاهري والذي يتناول وصف بيانات الظاهرة ثم تصنيفها إلى فئات ،أما المستوى الثاني هو المستوى الاستدلالي حيث يحاول فيه الباحث استخلاص النتائج انطلاقا من المعطيات الكمية المحصل عليها في فئات التحليل ، أي تفسير العلاقات القائمة بين النتائج الكمية والعوامل المختلفة من ورائها . كل هذه المراحل والخطوات العلمية المحكمة هي التي جعلت الكثير من الباحثين يعتبون تحليل المضمون منهجا قائما بحد ذاته .[2]

ومن الضروري الإشارة إلى الجدل الذي أثير بين الباحثين حول التكييف المنهجي لتحليل المضمون ، فهناك من يعتبره منهجا من مناهج البحث العلمي ، والبعض الأخر يرى انه أداة من أدوات جمع البيانات ، وفريق ثالث يقف وسطا بينهما ليجعل منه أسلوب من أساليب البحث .

ونحن في دراستنا هذه سنعتمد على تعريف **موريس أندرس** الذي حدد أدوات البحث كما يلي: الملاحظة ، المقابلة ، الاستبيان ، التجربة ، تحليل المضمون و التحليل الإحصائي. وهذا التعريف دقيق لا ْن أدوات البحث العلمي تستخدم لجمع المعلومات والبيانات الخاصة بالبحث .[3]

---

(1):أحمد مرسلي م ، س ، ذ ، ص ص : 266 ، 271 .

(2):نفس المرجع ، ص ص : 271 ، 273 .

(3):نفس المرجع ، ص ص : 202 ، 203 .

رغم المآخذ التي تؤخذ على تحليل المضمون ، إلاّ نه يبقى منهجا علميا ضروريا للعمل به في كثير من البحوث العلمية التحليلية ،وذلك نظرا إلى ايجابياته الكثيرة واختصاصه بالتحليل الكيفي و الإحصائي ، الأمر الذي يجعل البحث غني بالمادة العلمية والشواهد الفكرية والرقمية والإحصائية وبالتفسير والتحليل و التركيب والمقارنة [1].

ب- أداة التحليل الإحصائي :

يعتبر التحليل الإحصائي أداة تحليل غير مباشرة للمعلومات ، وذلك لان الباحث لا يتعامل مع مادة التحليل بصورة مباشرة ، وإنما مع المعطيات الإحصائية التي تسفر عنها عملية التحليل الكمي أو الدراسات الميدانية [2].

ويعرف التحليل الإحصائي بأنه " الأداة العلمية التي يعتمد عليها المشتغلون بدراسة الظواهر و المشروعات ويحكمون عليها حكما موضوعيا بعيدا عن التحزب الشخصي ، ومن ثم يتمكن صانع القرار من وضع خطة الإصلاح الاقتصادي أو الخطة الإعلامية على أساس رقمي "[3].

وحسب الدكتور **احمد بن مرسلي** فان:

" التحليل الإحصائي يستخدم في تحليل النتائج الرقمية المتوصل إليها ميدانيا في تحليل الظاهرة الإعلامية تحليلا كميا من خلال استخدام العديد من الأساليب الإحصائية (...) ويسبق عملية التحليل الإحصائي للبيانات الكمية المتوصل إليها في دراسة إجراء تبويب البيانات الكمية ، أي عرض هذه البيانات الكمية في شكل جداول إحصائية ، مع الاستعانة في هذا العرض بالرسومات التوضيحية والخطوط البيانية حتى يسهل قراءتها من طرف المهتمين وهو إجراء يدخل ضمن مستوى الوصف الظاهري (...) ويشكل في الوقت نفسه الخطوة الأساسية لتنفيذ عملية التحليل الإحصائي لهذه المعطيات المبوبة في إطار ما يسمى بالتحليل الاستدلالي للنتائج لتفسير العلاقات الموجودة بين المفردات المبحوثة ، قصد كشف العوامل المتحكمة فيها ، وهذا بفضل تطبيق بعض الاختبارات الإحصائية التي تسمح بدراسة هذه العلاقات رياضيا ، للتثبت من صحتها " [4]

---

(1):رشيد زرواتي : م ، س ، ذ ، ص : 175 .

(2):أحمد بن مرسلي : م ، س ، ذ ،ص : 275 .

(3):ابراهيم عبد الله المسلمي : م ، س ، ذ ، ص : 136 .

(4):أحمد بن مرسلي : م ، س ، ذ ، ص ص : 275 ، 276 .

ويرى الباحث **محمد شفيق:**

"أن التحليل الإحصائي يساعد الباحث على إعطاء أوصاف على جانب كبير من الدقة للظاهرة المدروسة مبرزا حجمها وملفتا النظر إلى أبعادها ، ويكشف جوانبها المختلفة ، كما انه يساهم في تكملة البيانات التي تم جمعها بالطرق الأخرى والتحقق من صدقها ،بالإضافة إلى انه يعاون الباحث في استخلاص النتائج العامة وتفسيرها تفسيرا كميا كمدخل للتحليل الكيفي مما يساعد على فهم الموقف الاجتماعي فهما صحيحا ، وغيرها من الأهداف الأخرى كالتنبؤ بالنتائج المحتملة وتفسيرها تفسيرا منطقيا ، وكذا توضيح العلاقات بين جوانب الظاهرة المدروسة ومدى الارتباط بين المتغيرات المختلفة "(1)

وهناك من يرى أن التحليل الإحصائي **Analyse quantitative** في مناهج البحث "هو الذي يلجا فيه الباحث إلى تبويب النتائج و الفحص النقدي للبيانات العددية واستخدام المتوسطات الإحصائية والأرقام القياسية ومقاييس التشتت والارتباط وحساب الاحتمالات "(2)

وهناك من يرى أن هذه الأداة ناجعة لجمع ودراسة وتحليل البيانات وصولا لنتائج البحث والتي تعتبر حلولا مناسبة للكثير من المشاكل و الدراسات "(3).

"وعموما يمكن للباحث استخدام أكثر من طريقة واحدة في تحليل وتفسير البيانات مثل النسبة والتناسب معا، أو النسبة والمعدل وهكذا." (4)

---

(1):أنظر في ذلك، محمد شفيق: *البحث العلمي مع تطبيقات في مجال الدراسات الاجتماعية* ، المكتب الجامعي الحديث،د ، ب.2006 ص ص:129،130.

(2):عبد الفتاح مراد:موسوعة البحث العلمي واعداد الرسائل والابحاث والمؤلفات (انجليزي-فرنسي-عربي) ،مصر. د ، ت ، ص : 1175 .

(3):دلال القاضي، محمد البياتي: منهجية وأساليب البحث العلمي وتحليل البيانات باستخدام البرنامج الاحصائي ، الطبعة الأولى ، دار الحامد للنشر والتوزيع ،عمان ، الاردن . 2008 ،ص : 71.

(4)عامر قنديلجي:م ، س ، ذ ، ص: 116.

8- تحديد عينة الدراسة :

يعتمد الباحثون اليوم في إجراء بحوثهم الميدانية وغيرها من الأبحاث الأخرى على طريقة العينة المأخوذة من مجتمع البحث للوصول إلى المعلومات و الحقائق التي تفي بالغرض النهائي للدراسة ، وتسري هذه النتائج المتوصل إليها من حيث التمثيل على كل مجتمع (1)

وقبل تناول العينة سنتعرض إلى مجتمع البحث وهو مجموعة من الوحدات الإحصائية المعروفة بصورة واضحة والتي يراد منها الحصول على بيانات ، أما العينة فهي جزء من المجتمع الذي تجري عليه الدراسة ويقوم الباحث باختيارها لإجراء دراسته عليها وفق قواعد خاصة لكي تمثل المجتمع تمثيلا صحيحا (2).

ويرى الدكتور **احمد بن مرسلي** في كتابه **" مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال "** إن الباحث في دراسته المختلفة للظواهر المتنوعة يواجه صعوبة ضخامة مجتمع البحث وشساعته لدرجة يصعب عليه القيام بدراسة كل الوحدات المكونة له نظرا لارتباط هذا الانجاز بآجال محددة لابد من احترامها أو لصعوبة القيام بهذا العمل الضخم بمفرده او لمحدودية قدراته المادية اللازمة لذلك، لذا يلجا إلى أسلوب العينة، حيث يقوم باختيار جزء صغير من وحدات مجتمع البحث (وكلما كبر حجم العينة زادت دقة البحث وصدقت نتائجه وقل الخطأ المحتمل في النتائج) (3)

هذا الاختيار يكون إما بطريقة عشوائية أو منظمة (قصدية)، وبالتالي نعتبر هذا الجزء من وحدات مجتمع البحث المادة الأساسية للدراسة (4)

---

(1):أحمد بن مرسلي: م ، س ، ذ ، ص: 99 .

(2):رحيم يونس كرو العزاوي:*__مقدمة في البحث العلمي__*، الطبعة الأولى، دار دجلة ، 2008 . ص : 161 .

(3):حسين عبد الحميد رشوان:*__أصول البحث العلمي__*، مؤسسة شباب الجامعية ،2008 . ص : 175 .

(4):أحمد بن مرسلي : م ، س ، ذ ، ص: 99 .

إن اختيارنا لعينة الدراسة لم يكن بطريقة عشوائية بل قصدية حيث يعرفها الدكتور **احمد بن مرسلي** في كتابه **"مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام و الاتصال "** أنها هي العينة التي يقوم الباحث باختيار مفرداتها بطرقة تحكمية لا مجال فهيا للصدفة بل يقوم هو شخصيا باقتناء المفردات الممثلة أكثر من غيرها لما يبحث عنه من معلومات وبيانات، لذا تسمى كذلك بالعينة الغرضية – العمدية ،النمطية... وهذا لإدراكه المسبق ومعرفته الجيدة لمجتمع البحث وعناصره الهامة التي تمثله تمثيلا صحيحا، وبالتالي لا يجد صعوبة في سحب مفرداتها بطريقة مباشرة " (1)

وتعزو أسباب تفضلنا استخدام هذا النوع من العينة لعدة أسباب نلخصها فيما يلي:

أولا: سبب اختيار التجربة السينمائية الجزائرية :

1- عدم توفر الكثير من الأفلام المنتجة من طرف الدول العربية الأخرى في السوق الجزائرية وحتى في السينماتيك بعد أن غاب جراء الإيداع القانوني أو التبادل الأخوي بين البلدان العربية، وكذا صعوبة الحصول على عدة أفلام من السفارات العربية بالجزائر لأنه يتطلب مجموعة من الإجراءات القانونية والتراخيص ولاتصالات...مما يستغرق وقتا كبيرا لن يكون في صالحنا ولا في صالح البحث.

2- كون التجربة الجزائرية في مجال السينما كفيلة بإشباع الهدف من الدراسة وإلمامها بإشكالية وتساؤلات البحث.

ثانيا: سبب حصر الدراسة خلال الفترة الممتدة (1962-1979):

1- حصر عينتنا ومن ثم التحكم فيها بشكل أفضل .

2-ازدهار السينما الجزائرية في العقدين الذين تليا الاستقلال السياسي لها حيث ظهر دعم القطاع العام وسياسة التأميم والتنظيم الهيكلي لقطاع السينما ، مما أسفر عن تألق الأعمال السينمائية الجزائرية حيث ظهرت أفلام رائدة ومتميزة ذات صدى عالمي وبروز مخرجين أكفاء برصيد سينمائي متنوع وضخم .

3-كون الجزائر عرفت خلال هذه الفترة تغيرات جذرية وتطورات في جميع الأصعدة، مما اثر ذلك بشكل مباشر على مضامين العمل السينمائي كدعاية لهذه الخيارات الوطنية (الثورات الزراعية ،الصناعية، والثقافية...) علما أن السينما في أي بلد يتحكم فيها الظروف السياسية.

---

(1):أحمد بن مرسلي: م ، س ، ذ ، ص ص : 197 ، 198 .

4-جدية السينما الوطنية الجزائرية وفي العديد من الأقطار العربية بسبب الاستقلال وبالتالي تفشي الروح القومية والشعور القومي .

5-يمثل هذان العقدان مرحلة حاسمة في تاريخ السينما العربية يطلق عليها " المرحلة الذهبية " وهما عقدان لهما دلالتهما السياسية والاجتماعية استنادا إلى السياق الزمني وأحداثه الوطنية والقومية .

6-إنتاج الجزائر لأهم الأعمال ذات التوجه الوطني في هذه الفترة حيث جاء إنتاج هذه التجربة على ثلاث موجات تعبر عن الإنسان العربي في الجزائر.

7-لأن إنتاج هذه الفترة هو الأكثر تمثيلا لدراستنا التي تبحث عن مدى مواكبة الأفلام السينمائية العربية للأحداث والتطورات التاريخية على الصعيدين المحلي والقومي ، أي العلاقة بين ما تطرحه أفلام هذه الفترة من مضامين ، والسياق التاريخي الذي أنتجت فيه .

8-كذلك هذه الأفلام التي أنتجت في هذه الفترة بدعم من الدولة الجزائرية (القطاع العام) وبالتالي سيجيب على أحد أسئلتنا المتمثل في الدور الذي يلعبه القطاع العام في دفع عجلة الصناعة السينمائية المحلية قدما نحو الأمام .

ثالثا : سبب اختيارنا للأفلام التي تناولت مسالة الهوية (الوطنية والقومية) :

أما عن اختيارنا للأفلامالتي تعالج مسألة الهوية والقومية العربية، فكان بسبب ما أثارته ولازالت تثيره هذه القضية على الساحة الوطنية والعربية وانعكاسها على شتى المجالات بما فيها السينما ، سيما وأن الروح الوطنية والقومية تأججتا أكثر في العالم العربي خلال هذه الفترة، نظرا لبروز موجة التحرر في معظم الأقطار المستعمرة عبر العالم بما فيها العالم العربي وسعيه للتخلص من القيود وتقرير مصيره ، ومن جهة أخرى ظهرت هموم أخرى في البلاد العربية باغتصاب اليهود لفلسطين التي أصبحت الجرح النازف في الوجدان والأحلام وشرخا في الكبرياء العربي ...بالإضافة إلى الحروب الأهلية التي كانت تظهر هنا وهناك في كثير من البقاع العربية كلبنان ، كما لاننسى مشاكل الحدود الموروثة من الاستعمار...كل هذه المشاكل كانت تشكل معوقات وتحديات في طريق الوحدة العربية وبالتالي أصبحت هموم المواطن العربي منأدني الشرق إلى أقصى الغرب في صلب اهتمامات الإنتاج السينمائي العربي، حيث حاول المخرجون العرب أن يجسدوا ولو جزء من هذه الآلام والآمال والطموحات والهموم على الشاشة الفضية آملين أن تلعب السينما دورا محوريا في التعبير عن الهوية العربية ودعم قضايا تحرره.

إن تحديد فترة الدراسة من**1962** إلى **1979** ، يعود أساسا لما شهدنه هذه الفترة من تحولات تاريخية هامة في مجال السينما الجزائرية ، والطفرات النوعية التي شهدنها لاسيما من حيث المضامين وتنوع الأساليب والتوجهات .

وكما اشرنا إليه في خطة البحث ، في المبحث الرابع من الفصل الثالث الذي عنوناه "التجربة السينمائية الجزائرية بين الهوية الذاتية والقومية " وتفرعت عن هذا المبحث ثلاثة مطالب :

المطلب الأول : الموجة الأولى وحرب التحرير

المطلب الثاني: الموجة الثانية والتغير الاجتماعي

المطلب الثالث: الموجة الثالثة والنضج السينمائي

ومن ثم فان مجتمع بحثنا يكون حسب المضامين والتوجهات التي ميزت وطغت على كل موجة ، حيث سنأخذ فيلما واحدا من أفلام مرحلة الموجة الأولى الذي يعبر عن الهوية الوطنية أي هموم الإنسان في الجزائر من خلال انتمائه الوطني وطموحاته في هذه المرحلة .أما بالنسبة للموجة الثانية فسنأخذ فيلمين احدهما يعبر كذلك عن الهوية الوطنية أما الأخر فيعبر عن الهوية القومية العربية الذي يعالج موضوع القضية الفلسطينية . أما بالنسبة للموجة الثالثة فقد اخترنا فيلما يجمع بين ثناياه التوجه الوطني ويقترب من التوجه العربي من عدة نواحي ،فهو يتناول شخصية جزائرية تحمل السمات والتوجهات التي ترمز للشخصية العربية عامة في أبعادها ، فهذا الفيلم يحاول التعبير عن سينما جزائرية ذات مضمون عربي عام مما يمنح لهذا النوع من الأفلام القبول لدى الجمهور العربي كافة .

جدول رقم 1 : يبين الأفلام التي تنتمي إلى الموجة الأولى (حرب التحرير) :

الرقم	اسم الفيلم	اسم المخرج	المنتج	السنة
01	سلم حديث العهد Un si jeune paix	جاك شاربي	CNC	1964
02	الليل يخاف من الشمس La nuit a pour du soleil	مصطفى بديع	CNC	1965
03	ريح الاوراس Le vent des Aurès	محمد لخضر حمينة	ديوان الأحداث الجزائرية	1966
04	معركة الجزائر La bataille d'Alger	جيلو بونتي كورفو	قصبة فيلم / أيغور فيلم Igor	1966
05	الطريق La voix	محمد سليم رياض	الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية LONCIC	1968
06	حسن طيرو Hassan terro	محمد لخضر حمينة	ديوان الأحداث	1968
07	الجحيم في العاشرة L'enfer a dix ans	جمال بن ددوش ،سيدعلي مازيف، بوقرموح, عمار العسكري	LONCIC	1969
08	الخارجون عن القانون Les hors la loi	توفيق فارس	LONCIC	1969
09	العفيون والعصا (ثالة) L'opium et le bâton	احمد راشدي	LONCIC	1969
10	دورية نحو الشرق Patrouille A L'est	عمار العسكري	LONCIC	1971
11	عرق اسود Sueur noir	سيد اعلي مازيف	LONCIC	1971
12	المنطقة المحرمة Zone interdite	احمد العلاء	LONCIC	1972

ولقد اخترنا فيلم **"ريح الاوراس"** لمحمد الأخضر حامينا الذي أخرجه سنة 1966 للأسباب التالية:

1) لأنه أهم أفلام هذه المجموعة وأقواها تعبيرا عن الإنسان العربي في الجزائر ومن أقربها إلى قلوب الجمهور العربي مما ضمن له القبول لدى هذا الجمهور العام .

2) بساطة عرضه بعيدا عن تقريب الإبهار ولما يمتاز به من الشفافية والشاعرية .

3) لأنه ينتمي إلى الموجة الأولى التي تتعلق بحرب التحرير وإرهاصات الثورة .

4) لان المخرج محمد الأخضر حمينة يعد من المخرجين المخضرمين الذين عايشوا ميلاد السينما الجزائرية في أحضان الثورة وكان من ابرز الذين ساهموا في إنشاء أول مدرسة سينمائية جزائرية في أعالي الجبل بتبسة سنة 1957 وغيرها من الإسهامات بعد الاستقلال .

5) يتلاءم مع دراستنا ، حيث يعبر عن مسالة الهوية الوطنية .

الجدول رقم 2 : يبين الأفلام التي تنتمي إلى الموجة الثانية (التغير الاجتماعي)

الرقم	اسم الفيلم	اسم المخرج	المنتج	السنة
01	الغولة LE -Ghoula	مصطفى كاتب	OAA	1972
02	الفحام Le charbonnier	محمد بوعماري	ONCIC	1972
03	الأسر الطيبة Les bonnes familles	جفردامرجي	Service culturel du Parti Du FLN	1972
04	نوة Noua	عبد العزيز طالبي	**	1972
05	سنعود sanaoud	محمد سليم رياض	ONCIC/OLP	1972
06	الإرث L'Héritage	محمد بوعماري	L'ONCIC	1974
07	وقائع سنين الجمر Chronique Des Années de Braise	محمد لخضر حمينة	L'ONCIC	1974
08	ريح الجنوب Le vent du sud	محمد سليم رياض	L'ONCIC	1975

وقع اختيارنا على فيلمين هما:

الأول هو "الفحام" لمخرجه محمد بوعماري الذي أخرجه سنة 1972 وذلك للأسباب التالية :

1) لأنه أول الأفلام التي اتخذت اتجاها مغايرا عن الأفلام السابقة المتعلقة بالتغني بأمجاد وبطولات الماضي ، وأدقها في التعبير عن الاتجاه الجديد .

2) ينتمي إلى أفلام الموجة الثانية التي تتناول الواقع المعاش والتغيرات التي شهدتها الجزائر على عدة مستويات.

3) لان مخرجه محمد بوعماري يعد من مخرجي الجزائر الأكفاء الذين عايشوا السينما الجزائرية في مختلف مراحلها وبقي متواجدا من خلال العديد من الأعمال خاصة في هذه الفترة المدروسة .

4) لأنه يعتبر في نظر النقاد بداية السينما الجزائرية

5) يخدم بحثنا بشكل جيد إذ يتناول البعد الوطني.

الفيلم الثاني فهو "سنعود" للمخرج محمد سليم رياض الذي أخرجه سنة 1972 ، أما عن أسباب اختيارنا له فيعود للأسباب التالية :

1) قلة الأعمال الجزائرية التي تناولت القضايا القومية العربية وصعوبة إيجادها .

2) يتناول قضية من أهم قضايا وهموم المواطن العربي الجزائري ألا وهي القضية الفلسطينية.

3) لأ ن الأعمال الأخرى التي تناولت القضية عبارة عن أفلام تسجيلية (وثائقية) ونحن كنا قد استثنينا الفيلم الوثائقي من مجتمع البحث وركزنا على الأفلام الروائية الطويلة.

4) محمد سليم رياض من المخرجين الذين عاصروا السينما الجزائرية بمختلف مراحلها .

5) يخدم دراستنا بشكل كبير لأنهتعرض لمسأ لة الهوية القومية العربية بشكل مباشر.

الجدول رقم 3 : يبين الأفلام التي تنتمي إلي الموجة الثالثة (النضج السينمائي).

الرقم	اسم الفيلم	اسم المخرج	المنتج	السنة
01	*عمر قاتلاتو* *Omar Gatlato*	*مرزاق علواش*	*L'ONCIC*	*1976*
02	الحواجز Barrières	احمد لعلام	L'ONCIC	1977
03	زيتونة بولهيلات L'Olivier de Bou L'Hilet	محمد ندير عزيز	L'ONCIC	1977
04	ليلى والأخريات Lila et les autres	سيد اعلي مزيف	L'ONCIC	1977
05	المفيد EL Moufid	عمار العسكري	L'ONCIC	1978
06	مغامرات بطل Les aventures d'un héros	مرزاق علواش	L'ONCIC/RTA	1978
07	الخطوة الأولى Premier pas	محمد بوعماري	L'ONCIC	1978

جاء اختيارنا هذه المرة على فيلم "عمر قتلته الرجولة" لمخرجه مرزاق علواش الذي أخرجه سنة 1976 للأسباب التالية :

1) لأنه يمثل بداية مرحلة جديدة نقلت السينما الجزائرية من مرحلة الدعائية إلى مستوى النضج.

2) لأن الفيلم أثار ضجة إعلامية واسعة وجدلا كبيرا بين النقاد.

3) لأن الفيلم يمثل محاولة السينما الجزائرية في استكشاف نفسها والإنسان الذي تعبر عنه

4) لأن هذا الفيلم يعتبر اكتشافا جديدا في الشكل والمضمون في مجال التجربة السينمائية الجزائرية ومنه فهو كذلك اكتشاف بالنسبة للسينما العربية .

5 المخرج مرزاق علواش يعد من ألمع الأسماء التي أنتجت مجموعة من الأفلام خلال الفترة المدروسة وبعدها ، وهو واحد من المتخرجين القلائل من معهد الفيلم الجزائري الذي لم يدم طويلا.

ملاحظة :

لابد من الإشارة أن أفلام الموجة الثالثة (النضج السينمائي) وان كانت في ظاهرها تتناول شخصية جزائرية إلا أنها تحمل في طياتها السمات العربية أي أن مضامينها ترمز إلى الوضع العربي العام ، وهو ما يتلاءم بشكل جيد مع دراستنا .

9- عرض الدراسات السابقة :

يعد البحث والتقصي عبر مكتبة قسم علوم الإعلام والاتصال ومركز الدراسات والبحث في الإعلام العلمي والتقني باعتباره مؤسسة علمية ، يتم تسجيل بها كل مواضيع البحث العلمي المدروسة والمناقشة عبر جامعات التراب الوطني ، تبين انه لم يتم لحد كتابة هذا البحث تقديم أية رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه تحمل عنوان " التجربة السينمائية بين الهوية الوطنية والقومية العربية "، اوتناول هذا الموضوع من زاوية مستقلة أو مشابهة نوعا ما ، والتي تصب في نفس السياق سواء باللغة العربية اوالاجنبية ، ولهذا فقد تم اللجوء إلى المواضيع القريبة منه ولو بصفة جزئية ، يتناول احد المحاور أو حتى المباحث التي وردت في بحثنا سواء في الجانب النظري أو الجانب التطبيقي مثل التعرض لإحدى التجارب السينمائية العربية وهي الجزائر على وجه التحديد ، وتحليل بعض الأفلام الجزائرية التي استعنا بها في التوصل إلى الإجابة على الإشكالية وتساؤلات بحثنا من الأفلام الجزائرية الثورية أو الاجتماعية أو تلك التي تعرضت لمسالة الهوية في بعض الأفلام الجزائرية .

وبناءا على هذا ، فقد تم التطرق لبعض النماذج من الدراسات (الرسائل والأطروحات) الجامعية المتضمنة لبعض من عناصر بحثنا ، وكذا بعض المؤلفات التي قامت بالتعرض لموضوع تاريخ السينما في الوطن العربي أو المغرب العربي من اجل الاطلاع على محتواها والاستفادة منها بما يخدم بحثنا من جانب أو من أخر .

هناك عدد من الدراسات التي عالجت إشكالية السينما العربية والجزائرية خصوصا ، على رأسها :

الدراسة الأولى:

" Film in Middle East and North Africa "

Josef Gugler

هذه الدراسة تحمل عنوان : **"الفيلم في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا "**، من تأليف **جوزيف غوغلر**، تناول فيها مسار تاريخ السينما في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا (إيران ،سوريا، لبنان،مصر،إسرائيل، فلسطين، الجزائر،تونس،المغرب)، قسم دراسته إلى قسمين حيث تناول في الأول أهم الموضوعات التي تضمنتها مضامين الإعمال السينمائية (السياسة ،الاقتصاد،الدين، الإسلام والتطرف ،الإرهاب ، القضية الفلسطينية ،الكولونيالية والامبريالية ...)،ثم سلط الضوء في القسم الثاني من الدراسة على نشأة وتطور السينما في كل دولة على حدة وتقسيم السينما فيها إلى مراحل حسب الإحداث التاريخية التي عرفتها كل منها وإعطاء نماذج عن أهم أعمالها .

الدراسة الثانية :

" 50 ans de cinéma maghrébin"

Denise Brahimi

هذه الدراسة للباحثة **دونيس إبراهيمي** تحمل عنوان **"50 سنة من السينما المغاربية"** ، تناولت من خلالها الكاتبة مسار السينما بالمغرب العربي (الجزائر،تونس ،المغرب) على مدار الخمسين سنة الماضية (أي من 1960 إلى العشرية الأولى من الألفية الحالية) ، مبرزة أهم الفترات والظروف التي مرت بها والوضع التي هي عليه في الوقت الراهن انطلاقا من أهم انتاجاتها.

وحسب المؤلفة فان لسينما في المغرب العربي عرفت الازدهار بالتناوب (الجزائر ثم تونس والآن المغرب) حيث أن **الجزائر** كانت السباقة لتحقيق الانطلاقة وبلوغ الأوج وذلك لسببين رئيسيين –حسبها- وهما الدعم الحكومي لقطاع السينما وتنظيم هياكله بعد تأميمه ، بالإضافة إلى عامل أخر يتمثل في انتشار الحركات التحررية آنذاك مما أدى إلى ازدهار أفلامها الثورية والتهافت عليها جماهيريا خاصة وان الجزائر نموذج يحتذي به للتحرر من قيود الاستعمار ، ولكن مع بداية الثمانينات تراجع الإنتاج كما وكيفا بسبب نزع الدولة ليدها عن القطاع مما أدى إلى تقهقر هياكله وغياب التنظيم ...ليأتي الدور إلى **تونس** وتحقق السينما فيها فتة الازدهار من1980 إلى 1990 وذلك بسبب ظهور جيل جديد من المخرجين المتمرسين الذين حققوا نجاحات كبيرة ، لكن الإنتاج لم يلبث أن تراجع بسبب تغير أذواق الجمهور خاصة من الجيل الجديد الذي أصبح يفضل المسلسلات القصيرة والإعمال التلفزيونية.

في حين أن **المغرب** ومنذ 1990 إلى الوقت الراهن، فان المغرب هو الذي يعرف فيه القطاع النجاح والازدهار بسبب الانفتاح الذي تشهده البلاد وتدعيم المخرجين الشباب والأجانب خاصة ذوي الأصول المغربية والمقيمين في الخارج (فرنسا، بلجيكا ،هولندا، أمريكا...)، والامتيازات الكبيرة التي تمنحها لهم (بعكس الجزائر التي ترفض احتضانهم بل وتعتبر إعمالهم تكريسا لنظرة الغرب نحو الجزائر)

كما تعرضت الباحثة إلى أن أهم الأعمال المنتجة في الآونة الأخيرة ، هي النقد السياسي والاجتماعي وقضايا المرأة ، إلا أنها تهتم أكثر بمشاكل الواقع الاجتماعي والتي على رأسها "الحرقة" ،بينما تتحاشى التعمق في المسائل السياسية وتتناولها بطريقة سطحية خاصة في تونس التي تبقى مثل هذه المواضيع غائبة عن انتاجاتها السينمائية بسبب طبيعة نظام الحكم وخضوعهم للرقابة الشديد من طرف رجال البوليس .

وخلصت الكاتبة في الأخير إلى ضرورة خلق ثقافة سينماتوغرافية في المغرب العربي ، سواء وسط الجمهور أو المختصين في المجال وهذا عن طريق إنشاء جمعيات ونوادي ومعاهد خاصة لتكوين الأجيال من اجل المضي قدما بهذا الفن نحو التطور والازدهار الدائم في المنطقة .

الدراسة الثالثة:

" Les représentations sociales dans le cinéma algérien 1964 – 1980

Nadia Chirabi

أطروحة دكتوراه درجة ثالثة تقدمت بها الباحثة **نادية شرابي** إلى جامعة باريس وناقشتها سنة **1987** ، وهي دراسة سيميولوجية طرحت من خلالها الباحثة الإشكالية التالية **:" هل استطاعت السينما الجزائرية باعتبارها كتابة فنية دالة ومرآة عاكسة للواقع أن تكون المكان التعبيري المناسب لتمثيل وعكس القيم الاجتماعية الموجودة في واقع المجتمع انطلاقا من فضاء وطني ثقافي لازالت تحكمه وتهيمن عليه مدونات أجنبية ؟"**

اعتمدت فيها الباحثة على منهج التحليل النصي لعينة من الأفلام الجزائرية وهي : "ريح الجنوب" لمحمد سليم رياض ،"ريح الاوراس" لمحمد الأخضر حامينا ، "الشبكة" لغوتي بن ددوش ،"عمر قتلته الرجولة" لمرزاق علواش ،"ليلى والأخريات" لسيد علي مازيف ، وتهدف الدراسة إلى استخراج التمثيلات الاجتماعية التي ركزت عليها الأفلام الجزائرية ، أما النتائج المتوصل إليها فهي أن مضامين الأفلام الجزائرية بقيت محصورة ضمن ثنائية التقليد والعصرنة ، بحيث عكف أصحاب هذه العينة من الأفلام على إظهار كيف أن المدينة مصدر للآفات الاجتماعية والعصرنة الغربية ، وأكدت الباحثة أن هذا المعيار (التقليد والعصرنة) أداة تقريبية وغير دقيقة ، حيث تحمل في طياتها بعض من التقليد وأخر من العصرنة ،كما أشارت إلى الخطأ الذي يحدث نتيجة الخلط بين التقليد والمحافظة وكذا بين العصرنة والتقليد .

وخلصت الباحثة في ختام دراستها السيميولوجية إلى أن هذه الأفلام الخمسة (أفلام العينة المدروسة) لم تستطع ترجمة القيم الموجودة في المجتمع بل بقيت مقيدة بثقافة خلفها الاستعمار .

هذه الدراسة تتقاطع مع دراستنا كونها اعتمدت على التحليل النصي السيميولوجي لمضامين فيلمين من الأفلام التي سنتناولها نحن كذلك وهما "ريح الاوراس" و"عمر قتلته الرجولة" حيث أنها اهتمت بشكل خاص بمدى ترجمتها للقيم الموجودة في المجتمع .

الدراسة الرابعة:

"الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش "

مذكرة ماجستير أعدتها الباحثة **موسلي نادية** تخصص علوم الإعلام والاتصال لسنة 2010 ، طرحت من خلالها الإشكالية التالية : كيف صور مرزاق علواش الهوية الوطنية من خلال أفلامه ؟ وهل نجح في جعل السينما أداة للتعبير عن الهوية الجزائرية ؟

استهدفت تلك الدراسة معرفة مدى تأثر مسالة الهوية الوطنية بشكل كبير بالظروف الزمانية والمكانية والمادية المحيطة بالمخرج "مرزاق علواش " ومعرفة اتجاهه السينمائي والاطلاع على مضامين الأفلام الجزائرية المنتجة خلال مرحلتين مهمتين عاشتهما السينما الجزائرية كما حاولت معرفة دور التمويل الأجنبي في تحديد مضامين الأفلام والتعرف عن قرب على صورة الهوية الوطنية التي رآها المخرج "مرزاق علواش" وذلك من خلال التحليل السيميولوجي لفيلمين له : "عمر قتلته الرجولة" لسنة 1976 و"العالم الأخر" لسنة2001 .

توصلت الباحثة إلى نتيجة مفادها أن مسالة الهوية الوطنية تجسدت بكل جوانبها ومقوماتها في فيلم "عمر قتلته الرجولة" بأبعادها التاريخية والثقافية (الدين، اللغة والتاريخ...)وذلك بسبب الظروف المواتية في تلك الفترة (السبعينيات) ، في حين أن المخرج نفسه اخفق في التعبير عنها (إلا بنسبة قليلة) في فيلمه الثاني "العالم الأخر" الذي ركز على أمور لم تخدمها بقدر ما شوهتها أحيانا ، حيث أرجعت الباحثة السبب في ذلك إلى التمويل الغربي للفيلم وبالتالي فهو غير موجه للمشاهد الجزائري إنما يخاطب المتفرج الغربي التواق لمعرفة الجزائر وما يدور فيها .

وخلصت الباحثة إلى انه وفي ظل التغيرات التي يعرفها العالم خاصة محاولة طمس الهويات باسم العولمة والحداثة ، وجب على أهل السينما بصفتهم صناع الصورة ،الاهتمام بهذه النقطة "الهوية الوطنية" في الجزائر التي عاشت أزمة هوية حقيقية ولم يعط لها اهتمام جدي وكافي من قبل مخرجيها السينمائيين الذين تعرضوا للتهميش بدورهم في بلدهم مما أدى إلى هروبهم إلى جهات أخرى احتضنتهم وأثرت على أفكارهم .

هذه الدراسة تتقاطع مع دراستنا في نقاط عديدة باعتبارها تقوم على التحليل السيميولوجي لمضمون الأفلام(بمن فيها "عمر قتلته الرجولة" احد أفلام عينتنا المختارة) كما أن الباحثة خصصت دراستها لتناول

مسالة الهوية الوطنية دون التطرق للهوية القومية التي تبرز هي الأخرى بشكل كبير في فيلم "عمر قتلته الرجولة" في حين أن دراستنا تتجه إلى إبراز العلاقة بين مضامين الأفلام الجزائرية المنتجة في الستينات والسبعينات وظروف إنتاجها (التحولات التاريخية في مختلف المجالات التي عرفتها البلاد ومدى عكسها للواقع .)

الدراسة الخامسة:

" صورة الجزائر في السينما : قراءة في المضامين "

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال لسنة 2010 تقدمت بها الباحثة **شفيقة جوباني** انطلقت الباحثة من إشكالية تدور حول : **ما هي الصورة التي حاولت أن تقدمها الأفلام المقترحة للتحليل عن الواقع الجزائري ، وما هي العلاقة بين مضامين هذه الأعمال والفترة أنتجت فيها ، وما هي الخلفية التي انطلق منها المنتجون لتقديم هذه الصورة وما دلالة هذا الاختيار ؟**

وقد اعتمدت الباحثة على منهج التحليل السيميولوجي لأربعة أفلام جزائرية أنتجت خلال الفترة 1990-2007 وهي : فيلم"العالم الأخر" لمرزاق علواش، فيلم "حكايا الوادي "لجمال بن صالح، فيلم "دليس بالوما" لنذير مقناش، فيلم "خراطيش قلواز" لمخرجه مهدي شارف .

وتوصلت الباحثة إلى مجموعة من النتائج أهمها عدم منطقية الطرح بحيث أن اغلب مخرجي هذه الأفلام قصصهم بنيت على أفكار غير منطقية وتصورات بعيدة عن واقع المجتمع الجزائري وهذا ما جعلها غير مقنعة بالنسبة للمشاهد، كما أن هذه الأفلام استعملت اللغة الفرنسية كلغة أساسية في حوار الفيلم لكل شرائح المجتمع أما الدارجة الجزائرية فاستعملت لأغراض فكاهية لا تحمل أي دلالة وهو ما اضعف هذه الإعمال، بالإضافة إلى تكريس الصورة النمطية التي يبرز بها عادة الغرب المجتمعات العربية الإسلامية كالتخلف والجهل وعدم التحضر والسذاجة والبلاهة ، انتشار الرذيلة والفساد...كما أن هذه الأفلام عكفت على تكريس الخطاب السياسي الفرنسي المتعلق بالقضايا الحساسة (كتمجيد الاستعمار، حق الأقدام السوداء في العودة، الإرهاب ...) وهو ما أرجعته الباحثة إلى تأثير التمويل الأجنبي بصفة مباشرة على مضامين الأفلام من اجل تأدية وظيفة أيديولوجية وسياسية تخدم بشكل أساسي الطرف الممول. كما أشارت إلى الانتقادات العديدة التي أثارها فيلم "العالم الأخر" من قبل الصحافة الفرنسية التي اتهمت مخرجه مرزاق علواش بمهادنة النظام

الجزائري وكذا لعدم إبرازه مشاهد العنف والقتل بشكل مباشر رغم حصول الفيلم على دعم فرنسي، وهو ما يؤكد أن التمويل ليس لوحده من يؤثر على مضامين الأفلام وإنما اتجاهات المخرج وقناعاته الشخصية ومدى ارتباطه وإحساسه بالانتماء إلى موطنه الأصلي أي قوة شخصية المخرج وهذا ما تجسد في شخص مرزاق علواش الذي ينتمي إلى الجيل الأول من المخرجين الجزائريين الذي تعلم أصول الفن السابع في الجزائر وكان من طلبة الدفعة الأولى لمعهد السينما في عهد الجزائر المستقلة وأنتج العديد من الأفلام الممولة من طرف القطاع العام الجزائري، ربما هذا ما منحه شعورا بالانتماء لموطنه الأصلي .

وخلصت الباحثة إلى القول أن السينما تعتبر من أهم الأجهزة الإيديولوجية التي تسعى إلى تمرير رسائل ضمنية تحمل أفكار وتوجهات منتجيها، حيث ارتبطت السينما في الجزائر منذ ظهورها بإيديولوجية منتجيها مما انعكس بشكل واضح على مضامين هذه الانتاجات السينمائية.

هذه الدراسة تتقاطع أيضا مع دراستنا في نقاط عديدة باعتبارها قائمة التحليل السيميولوجي لمضمون الأفلام وكذا التطرق إلى مباحث تخدم مباحث دراستنا وهي التجربة السينمائية الجزائرية، وكذا صورة العربي في السينما العربية، لكن هذه الدراسة حصرت بحثها في إبراز العلاقة بين مضامين الأفلام المنتجة خلال فترة التسعينات إلى غاية السنوات الأولى من الألفية الحالية وبين ظروف إنتاجها لاسيما دور التمويل ومدى عكسها للواقع، في حين أن دراستنا تسعى إلى إبراز مدى تجسيد الهوية الوطنية والقومية العربية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية المنتجة خلال فترة الستينات والسبعينات وكذا ارتباطها بالظروف المحلية والعربية المحيطة بإنتاجها.

10-صعوبات الدراسة:

1- قلة المصادر والمراجع (الكتب – المعاجم ...) الخاصة بموضوع تاريخ السينما العربية .

2 - عدم توفر المراجع الكافية لانجاز هذا البحث على مستوى كلية العلوم السياسية والإعلام، بالإضافة إلى الفقدان الشبه الكلي للرسائل والأطروحات الجامعية (الماجستير والدكتوراه) التي تتناول موضوع التجربة السينمائية العربية بصفة عامة و محور اشكاليتنا (الهوية الوطنية والقومية من خلال الأفلام السينمائية) بصفة خاصة ،باستثناء بعض البحوث الأكاديمية التي تعد على الأصابع والتي تتناول بعض الجوانب كالتجربة الجزائرية أو المغاربية، مما استوجب علينا التنقل إلى مكتبات و مراكز أخرى بغية الحصول عليها.

3-الانعدام الكلي لمعلومات ومعطيات تاريخية حول السينما في بعض البلدان العربية كالصحراء الغربية ،موريتانيا ، الصومال ، جيبوتي ...بسبب الأوضاع السياسية بها في مقابل وجود معلومات بشكل مسهب في بعضها خاصة مصر مما صعب علينا مهمة تلخيصها.

4-التضارب الملحوظ في المعلومات والبيانات (التواريخ والإحصائيات على وجه الخصوص) فيما تعلق بمسار النشاط السينمائي العربي بسبب النقص الفادح في التوثيق Archivage البيبليوغرافي أو على المستوى الكيان المادي للأفلام ذاتها للأعمال السينمائية.

5-اعتمادنا في تحليل العديد من الأفلام على ما كتب عنها وهذا ليس تقصيرا ذاتيا منا كباحثين ، إنما بسبب غياب هذه الأفلام في السوق الجزائرية ،ومع احترامنا وتقديرنا لجهود لكل من اعتمدنا عليهم من كتاب مشارقة ومغاربة و جزائريين وأجانب إلا ذلك لا يغنينا عن الرؤية المباشرة للأفلام فذلك ضرورة تفرضها طبيعة البحث .

6-عدم وجود سينماتيك **Cinématique** (دار أو مكتبة سينمائية عربية) تضع قائمة مرتبة لكل الأفلام العربية المنتجة عربيا أو مركز حفظ الأفلام (أرشيف) يجمع الأفلام المحلية والعربية ،فالأفلام المتوفرة لدينا في الجزائر من هنا وهناك كانت بمحض الصدفة أو جهود فردية تعوزها الدقة، فهي لم تواكب التطور التكنولوجي إذ مازالت تعمل بمقياس 35 مم... وكل هذا يرجع إلى غياب إجراء الإيداع القانوني وكذا عدم وجود تكامل عربي قومي يدعم الصلات بين الحركات السينمائية في الأقطار العربية على أساس علمي سليم .

الفصل الأول

السينما العربية : البدايات والتطور.

تمهيد:

إن رغبتنا في الاطلاع على مختلف المضامين التي اهتمت بها الأفلام السينمائية العربية خلال سنوات الستينات والسبعينات ومدى تأثرها بالظروف العامة على الصعيدين الوطني والقومي وكذا التغيرات والتطورات التي عرفها كل قطر من الأقطار العربية ، سيما وأنها حديثة عهد بالاستقلال ، يدفعنا للعودة إلى إبراز بوادر بزوغ وتغلغل هذه الوسيلة التعبيرية إليها منذ إرسال الإخوة لوميير مصوريهم (صيادي الصور) إلى مختلف بقاع العالم بما فيها العالم العربي لالتقاط مشاهد فولكلورية مثيرة وذلك بعد أشهر قليلة من العرض الأول للسينما في باريس عام 1895 . وما دامت معظم البلاد العربية آنذاك ، نرزح تحت نير التهجين والاستعمار بشكل أو بأخر ، فقد أصبحت عرضة للتصوير السينمائي كجزء من التجربة الاستعمارية التي كانت تعيشها ، فكان أن شكلت الطبيعة المغاربية أستوديو طبيعي للإنتاج وأصبح المواطن العربي ديكورا طريفا لتصوير الأفلام الغربية التي أظهرت العرب بصورة مزرية وأساءت إليهم بل وشوهت تاريخهم وأنكرت عليهم كل قدرة على النمو والتطور،وجعلت منهم سوقا استهلاكية لأفلامهم ...وبعد الاستقلال شهدت تطورات جذرية مست كل الأصعدة مما اثر على قطاع السينما حيث شهدت انطلاقة قوية للسينما الوطنية وأنتجت عدة أفلام جيدة ارتقت إلى مصاف الأعمال السينمائية العظيمة وافتكت بها جوائز كبرى المهرجانات السينمائية في العالم ، لكن ما يعاب عليها هو أن معظمها لم توجه إلى جمهورها المحلي والقومي حيث أنها لا تعكس لا واقعه ولا طموحاته ولا مواقفه .

وقد خصصنا هذا الفصل للجانب التاريخي ،حيث حاولنا أن نرسم تخطيطا شاملا لميلاد السينما العربية بدءا من العلاقة الحديثة للعرب بالسينما مرورا بالحقبة الاستعمارية وصولا إلى عهد التحرر من الاستعمار وانطلاقة السينمات الوطنية وما أسفرت عنه هذه المرحلة من إسهامات للفيلم العربي في فن السينما العالمية وذلك بهدف فهم الإطار العام الذي أنتجت فيه ومدى انعكاسه على متون الأفلام ، وهذا ما سيمكننا من فهم الاتجاه الذي تبنته السينما العربية لان معرفة الظروف المحيطة بالحدث يساعدنا على فهم ردة الفعل .

1) العرب والحداثة السينمائية:

1)-1- الوطن العربي مسرح للتصوير السينمائي الأجنبي :

" دخلت صناعة السينما المجتمعات العربية بعد زمن وجيز من ظهورها في الغرب ، وقد عرضت في بادئ الأمر على جمهور منتخب من المشاهدين "(1) فبعد أشهر قليلة من العرض الأول لأول فيلم سينمائي ("**الخروج من المصانع**") من طرف الإخوة لوميير في 28 ديسمبر 1895 في غران كافي بباريس خلال مؤتمر صحفي حول تطور صناعة التصوير الفوتوغرافي في فرنسا ، والذي كان يوما مشهودا في تاريخ السينما (2) ،حتى كانت أفلام الأخوين لوميير تعرض على شاشات العالم العربي كجمهور اغلبه من النخبة ، فمثلا في مصر كانت العروض السينمائية تقدم في مبنى طوسون بالإسكندرية أما في المغرب فداخل القصر الملكي بفاس(3) .

"لقد دخلت السينما مبكرا إلى العالم العربي ، في السنوات الأربعة الأخيرة من القرن 19 ، جاب مصورون عديدون من مؤسسة لوميير (على **غرارPromio** و **Mesguich** و **Doublier**) (4) الجزائر وتونس ومصر وفلسطين وسوريا ولبنان وعادوا منها بعشرات اللقطات (أفلام لمدة دقيقة تقريبا) ، وأصبحت في النصف الثاني من القرن 20 وثائق أخاذة "(5)

وهكذا عرفت السينما طريقها إلى الوطن العربي مع أولى بعثات المصورين الذين أرسلوا من طرف شركة لوميير إلى مختلف أنحاء العالم من اجل الحصول على الصورة الأكثر إثارة عن حياة الشعوب والأمم ليتسلى بها جمهور السينما في أوربا وأمريكا (6).

---

(1): روثقن ماليز: الأطلس التاريخي للعالم، تر: سامي الكعكي، اكاديميكا انترناشيونال .2007.ص : 184.

(2):جورج مدبك: السينما المصورة في العالم، السينما الصامتة، السينما الناطقة 1923-1939، مجلد أول، الجزء الأول، دار الراتب الجامعية، سلاسل نوفمبر، بيروت، لبنان.د.ت. ص : 15.

(3):روثقن ماليز: م ، س ، ذ ، ص: 184.

(4):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص: 16.

(5):جورج سادول: تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، لبنان .1968.

(6):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص:25.

وبعد مرور عشر سنوات على نشأة السينما ، ظهرت دور العرض وشركات الإنتاج والتوزيع ،وانتشرت في المدن تدريجيا لتصبح مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية التي لا يقل تأثيرها عن تأثير المسرح والصحافة والإذاعة المسموعة ثم المرئية بعد ذلك[1]. في هذه الأثناء كانت معظم الأقطار العربية خاضعة للاستعمار بشكل أو بآخر سواء في الجزء الأسيوي أو الإفريقي، فأصبحت البلاد العربية من أدنى الشرق إلى أقصى

الغرب عرضة للتصوير السينمائي كجزء من التجربة الاستعمارية التي كانت تعيشها فكان أن شكل العالم العربي ستارة خلفية مثيرة للأفلام الغربية،إذ افتتن الجمهور الغربي بشمال إفريقيا، واجتذبت فلسطين اهتماما واسعا بحكم كونها أرضا مقدسة، وأسرت مصر فضول الناس لتاريخها الغابر وحضارتها العريقة...[2] وقد جاء ميلاد السينما في الوطن العربي وتطوره متماثلا، وكله جرى في سياق واحد تقريبا سواء في الرباط ، الجزائر،تونس، القاهرة، دمشق،بيروت، فلسطين...بمعنى قدوم فاعلين لشركة لوميير ثم شركات أوربية وأمريكية قاموا بالتقاط صور ولقطات ثم أفلام قصيرة فلكلورية بعد ذلك ، وبسرعة ظهر فاعلون محليون في المجال احتكوا مع هؤلاء الأجانب واخذوا زمام المبادرة والقيام بالعمل السينمائي لولا الاحتكار الذي مورس من طرف الإدارة الكولونيالية ، لذا سنعرج على بعض هذه الأعمال التي صورت في المدن والقرى والقبائل والمناطق المختلفة من العالم العربي وسنأخذ أمثلة من الجزائر، مصر وفلسطين.

- ✓ **الجزائر:**

إن الحديث عن السينما في الجزائر يعود بنا إلى الحقبة الاستعمارية ، حيث أراد المصورون الفرنسيون جعل الجزائر أستوديو مفتوح للتصوير إذ يقول **Harry Boue** ***:"إفريقيا الشمالية أعطتنا الخمور الجيدة ،التي لم نتوقعها،لذا لا أرى مانعا من أن تعطينا غدا أحسن الأفلام الفرنسية "***

في أواخر القرن 19 كلف الأخوان لوميير المصور ذو الأصول الجزائرية **فليكس مسغيش** بتصوير مشاهد من الجزائر[3]. وهكذا فان الجزائر المستعمرة التي تعتبر رسميا ولاية فرنسية آنذاك ، تبدو كمدينة عربية قبل كل شيء بحياتها البائسة ، وقد صور مسغيش القصبة في الجزائر وبجاية ،وهران، بسكرة والجنوب الجزائري الذي جاء منه بمشاهد فولكلورية [4]

---

(1):سمير فريد: <u>في السينما العربية</u>، الطبعة الأولى، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت .1981.ص07.

(2):روثقن ماليز: م ، س ،ذ ، ص:184

(3):نادية موسلي: <u>الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي: "عمر قتلته الرجولة" و"العالم الآخر"</u>، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،الجزائر2010.ص: 36.

(4):جورج سادول:م ، س ، ذ ، ص: 514.

وفي هذا الصدد يمكننا القول إن مسغيش كان يصور الواقع كما كان بجماله وقبحه ، بثرائه وعوزه...أي لم يكن يصور بل يوثق [1] على غرار الفيلم الوثائقي **"طريق باب عزون"** و **"مفرغة في الميناء"** .

وبعد الحرب العالمية الأولى ، حققت أفلام عديدة في العالم العربي من سينمائيين أجانب ، اجتذبهم قبل كل شيء ما هو غريب : المظاهر الفولكلورية ، جمال المناظر الطبيعية والآثار،وفوق كل هذا جمع مشاهد عديدة بتكاليف قليلة[2] ، لقد اختاروا أبشع ما كانت تراه العين من مشاهد الفاقة والتخلف والعوز والجهل ...مقابل لوحات طبيعية جميلة ومآذن ونساء محجبات ، وبذلك يمكن القول إن متون السينما في بداياتها مزجت بين الغرابة واللامألوف وكل ما يضحك ويثير دهشة المشاهد الأوربي وبين سحر المناظر ، هذه الأخيرة وظفت كديكور طبيعي لأفلام الحب والرومانسية والمغامرات[3] ، لقد سعت فرنسا من خلال هذه الأفلام التي أنجزتها على تمرير رسالة ضمنية مفادها أن فرنسا حملت لواء الحضارة والمدنية لأناس وأشخاص متخلفين[4] .

وخلال الفترة الممتدة من 1919الى 1939 تم إنتاج العديد من الأفلام الطويلة بمعدل ثلاثة أفلام سنويا، كلها أجنبية (فرنسا، انجلترا،الولايات المتحدة الأمريكية) [5] ،وقد استحوذت السينما الكولونيالية على حصة الأسد من التصوير باحتكارها لمجال الإنتاج السينماتوغرافي حيث كانت تعمل على وضع عراقيل في طريق المؤسسات و الفرق الفنية التي كانت تأتي من أوربا أو أمريكا حتى وان كان مضمون أفلامها يخدم سياستها ،وذلك بهدف الدعاية وضمان إنتاج سينمائي خاص بها يصور الجزائر وفق ما يتماشى السياسة الاستعمارية التي انتهجتها في تلك الآونة ، وقد مرت هذه السينما الكولونيالية في الجزائر بثلاث مراحل :

1) **الفيلم الغريب Exotique:**الذي يصور الجزائري على انه كائن غريب يثير فضول الأوربيين ويسليهم ويلهيهم.

2) **الفيلم التحقيري:** أي إبراز الجزائري على قدر كبير من السذاجة والغباء واللامبالاة وإنكار أي قدرة له على التطور والإنتاج.

---

(1):شفيقة جوباني : م ، س ،ذ ، ص :26.

(2):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص : 514.

(3): شفيقة جوباني:م ، س ، ذ ، ص ص: 25 ، 26 .

(4):نادية موسلي: م ، س ، ذ ، ص : 36.

(5):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص: 552.

3) **مرحلة الإعلام التربوي للجمهور المسلم:** حيث تخلت في هذه المرحلة فرنسا عن إنتاج الأعمال التي تحمل العدائية والعنصرية الواضحة اتجاه الأهالي ، وتغيرت لهجة الخطاب السينمائي وذلك عن طريق اعتماد سياسة دعائية عكسية تقوم على العقلانية والتمرير غير مباشر للرسائل والخطاب السياسي.

والجدول أدناه يوضح هذه المراحل التي مرت بها الصناعة السينمائية الكولونيالية حيث أن عناوين الأفلام كفيلة بكشف مضمون الصورة المنقولة عن الجزائريين:

جدول رقم04: أهم الأفلام الفرنسية والأجنبية المصورة في الجزائر المستعمرة:

المرحلة	عنوان الفيلم	سنة الإنتاج	المخرج
فيلم الغرائب Le film exotique	الجزائر	1897-1896	المصور فيليب مسغيش
	دعوة المؤذن		
	حديقة الله		
	ساحة الحكومة		
	سوق العرب		
	الميناء		
	ساحة الحكومة		
	مشاهد من تلمسان		
	طريق سيدي بومدين		
	باب عزون		
	الواحة		
	مفرغة الميناء		
الفيلم التحقيري	المسلم المضحك Le musulman rigolo	1897	جورج ميليس
	علي الملتحي Ali barbouyou	1907	
	علي يأكل الزيت Ali bouf à l'huile	1907	
	وجوه مسيحية، أرواح مغلقة	1921	هونري روسن
	ظلام الحريم		
	المقاهي		
	قصة معروف		
	ابن الليل	1922	
	الماسة الخضراء		بيار ماردون
	أنقذوا الصحراء		
	ساراتي الرهيب	1923	لويس ماركنتو و روني هارفيل

	صليب الجنوب	1930	
	البلاد		جون رينوار
	الصحراء: الأرض الخصبة	1933	
	غولغوطا	1934	جوليان دو قيقييه
	الريح	1937	
	Pépé le moko	1948	جان قابون
	نداء الصمت		ليون بوارييه
	الطريق المجهول		
	أسوار الصمت		لويس كربونه
	المغامر		موريس ماريود
	الأمير جون		روني هارفيل
	المبارزة		جاك دو بارنسيل
	الرمال		ديمتري كيرازنوف
	فينوز		لويس مركنتو
مرحلة الاعلام التربوي للجمهور المسلم	الحج إلى أماكن الإسلام المقدسة		ميشال ايشاك Michel Ichac
	فن الإسلام L'art de l'Islam		جورج مارسي George Marçais
	الحصاد سيكون جميلا		جورج ديروكل
	ثلاثة مصانع		كولسون M. Colson
	El Djazaire		دوهيرساي De Herissey
	سكك الحديد في الجزائر		كولسون M.Colson
	ربحت حرفة		فيليب است
	مزارع الجزائر		جورج كروز
	عطش الرجال		سيرجي دو بولينيي Sérge De Poligny
	قافلة الضوء		
	البرلمان الجزائري		
	منبع الابتسامة		ميلات J.K.Millet
	طريق الجنوب		بيار بيلون
	الجيش الإفريقي		فيليب است
	نداء البلد		موريس قلار
	زيتونة العدالة		جيمس بلو

المرجع:جورج سادول : م ، س ،ذ ،ص:497.

ومن أهم الأفلام التي كانت السلطات الفرنسية تحرص على إخراجه بنجاح فيلم**"البلد"**عام 1929 بمناسبة الذكرى المئوية الأولى للوجود الفرنسي في الجزائر وقد اسند الحاكم العام للجزائر الإخراج إلى جون رين وار استنادا إلى **دوبوري مازويل** بتصويب من السلطات المستعمرة، كما قدم له الإمكانيات المادية والتقنية وذلك لتصوير انجازات فرنسا في الجزائر على امتداد 100 سنة من الوجود في الجزائر من الناحية الاقتصادية والعمرانية، واظهر الفيلم حملة **ديبورمون** التي أرسلها شارل العاشر ونزولها بسيدي فرج مستعملا تقنية الرجوع إلى الوراء المدمج في ميلودراما عصرية وصولا إلى سنة 1920 بتصوير لقطات لصيد الغزال ، وقد أخذت هذه اللقطات الأخيرة في سيارة سيترويان . وهذا الفيلم تبريري على حد قول الكثير من الباحثين والنقاد موجه للفرنسيين بشكل خاص والأوربيين[1]

- ✓ **المغرب:**

"في سنة 1897 تم تقديم أول عرض سينمائي بالمغرب، وذلك في رحاب القصر الملكي بفاس" [2] فتاريخ السينما المغربية قديم يمتد إلى التجارب الأولى لمصوري شركة لوميير حيث أن أول صورة سينمائية للإخوة لوميير عنوانها **"راعي الماعز المغربي"** وحملت عنوان كاتالوج لوميير رقم5، بالإضافة إلى المصورين الانجليز والأمريكان الذين جاؤوا للتصوير في المغرب [3] وقد اجتذبهم المناخ المعتدل وجمال المناظر الطبيعية فيها إلى جانب اليد العاملة الرخيصة ، وخلال ما يفوق 40 سنة من الوجود الاستعماري أنتج الاستعمار (خاصة الفرنسي) أشرطة طويلة عديدة تناولت جلها الوجود الاستعماري أو الأراضي المغربية كديكور لروايات فولكلورية أو بوليسية أو غنائية، ولقد صور بالمغرب اكبر عدد من الأفلام الأجنبية بين كل الدول العربية .

وقبل عام 1914 أخرجت أفلام كثيرة لكاميل دومو ريبون مع الممثلة فالانتين ترسيبه مستخدمة المناظر الطبيعية المغربية ، كما قام المصور مسغيش بالتقاط مجموعة من الافلام تمثل تغطية لاحداث 1907 بالدار البيضاء حيث صور معارك الشوارع وعمليات القصف بالمدفعية، وبعد عام 1914 اخرج جون بينشون ودانييل كينتان الفيلم الطويل الأول في البلاد وهو **"مكتوب"** ، هذه الانتاجات في المغرب كانت اكبر من النتاج الغربي في الجزائر وان تفوقت عليها الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى[4]

---

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:515.

(2):ياسين عدنان: السينما المغربية من أفلام عصفور إلى جوائز النسور ،مجلة دبي الثقافية، العدد 02. جانفي 2005.ص: 101.

(3): مومن السميحي: حديث السينما، الطبعة الأولى، الجزء الأول، سليكي أخوان، طنجة، المغرب .2005.ص ص : 83 ، 137 .

(4):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص: 547 .

عموما لقد أحصى باتاي و فيللون في مؤلفهما الخاص بالسينما **"مصورة تحت الشمس"** الذي نشر عام 1956 وكرس للأفلام المأخوذة في المغرب حوالي 50 فيلما طويلا صورت بين 1919- 1930 وعددا مماثلا خلال 1929- 1939 ،وكانت هذه الانتاجات في عهد السينما الصامتة فرنسية في معظمها ، ولكن بعد عام 1924 قدم سينمائيون أمريكان وانجليز وألمان وهولنديون للتصوير في المنطقة .

وسنستعرض أهم هذا الإنتاج بداية من الشرائط القصيرة التي تضمنها كاتالوج لوميير[1] إلى نهاية مرحلة السينما الصامتة .

جدول رقم05: الأفلام الأجنبية المصورة في المغرب مابين 1919- 1929:

عنوان الفيلم	البلد المنتج	اسم المخرج	السنة
المكتوب	فرنسا		1919
وجوه محجبة		هونري روسيل	1921
الإنسان الجديد		مارسيل ليربيي	1922
إنشاء الله		فرانس توسييه	
دم الله		لويتز مورا /فيركو	1923
ساراتي الرهيب		مير كانتون/هيرفيل	
ابنة الصحراء	انجلترا	ايدوين كاري	1924
ياسمين	فرنسا	اندريه هوغون	1926
تحت سماء الشرق	انجلترا	غراهام هايز/ لروي غرانفيل	1927
روح البلد	فرنسا	جاك سيفيراك	
في ضلال الحريم		ليون ماتو ليابيل	1928
بستان الله	الولايات المتحدة الأمريكية	ريكس انغرام	
الغرب	فرنسا	هنري ڤييكور	
مغامرات شرفية	ألمانيا	ج. ريغيللي	
جندي الفرقة الأجنبية		لويس رالف	1929

المرجع:مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص:49

هذه العناوين تكتفي بالتعريف بتلك المنتجات التجارية دون إغفال هدف تمجيد الفرق العسكرية الأجنبية والغزوات الاستعمارية، وأفضل فيلم صامت أنتج في المغرب هو**"الاطلنطيد"** لجاك فيدر سنة 1921 الذي أحسن تشكيلية الرمال الصحراوية [2].

(1): مومن السميحي: حديث السينما، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، سليكي أخوان، طنجة، المغرب .2006.ص ص : 51 ، 53 .

(2):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص ص : 514 ، 515.

أما الأفلام الناطقة التي صورت بعد 1930 فندرجها كالتالي:

جدول رقم06: أهم الأفلام الأجنبية المصورة بالمغرب بعد 1930:

عنوان الفيلم	البلد المنتج	المخرج	السنة	ملاحظات
مروكو	الولايات المتحدة الأمريكية	جوزيف فون سترن برج	1930	من أروع أفلام المخرج J.Von Strenberg
اللعبة الكبيرة	فرنسا	جاك فيدر		/
ايطو		لج. بونوا	1930	شاركت فيه ماري ايبشتيتين
الراية	فرنسا	جوليان دوقيقييه	1935	/

المرجع:ياسين عدنان ، م ، س ، ذ ، ص :94

وتواصلت عروض الأفلام الفرنسية بعد الأربعينيات في الحواضر المغربية الكبرى، كما قدمت نخبة من السينمائيين العالميين لتصوير أفلامهم بالمغرب [1] أمثال: الفرد هيشكوك الذي صور فيلم **"الرجل الذي يعرف أكثر من اللازم"** ،كوبوك **"باطون- الفرس الأسود"** ، باز وليني: **"اوديب ملك"** ، بالإضافة إلى مخرجين كبار على غرار كودار، شابرول فرانس هيمير...أما السينما الكولونيالية فقد اتخذت هي الأخرى المغرب مسرحا لكثير من انتاجاتها (أفلام دوقيقي ،فيدر وجيرمن دولاك)[2] ،كما صور المخرج العالمي مايكل كورتير فيلمه الشهير **"كازابلانكا"** بالدار البيضاء سنة 1942

وخلال الفترة الممتدة بين 1946- 1947 ظهرت محاولات لإنشاء إنتاج مغربي محض (رؤوس أموال مغربية أجنبية) يهدف إلى غزو سوق كبير ومنافس للأفلام المصرية، حيث كانت تتواجد بالدار البيضاء ،الرباط وطنجة ما يقرب عن 20 شركة للإنتاج السينمائي، ويعتبر أستوديو " سينوفون " أول أستوديو يفتح أبوابه بالدار البيضاء ، وأخر أستوديو هو"أستوديو السويس" بالرباط . هذه الحركة نتج عنها تصوير ما يقرب عن 12 شريطا مطولا،كلها لمخرجين أجانب مرتزقة كانوا يخلطون فيها بعض
الممثلين المغاربة في التمثيل (السلاوية ليلى فريد،جمال بدري...) والعرب (الدمشقية آمال فوزي، المصري حموشي، محي الدين الجزائري...)واهم ظاهرة لهذه الحركة أن جل الأفلام كانت ناطقة باللغة المغربية والمواضيع عبارة عن روايات غنائية،حيث كانت دون مستوى الفيلم المصري ولم تتحكم في السوق ، فكان مالها الفشل الذريع من بينها:معروف، اسكافي القاهرة،ياسمينة، ابن القدر، المجنون...

---

(1):ياسين عدنان ، م ، س ،ذ ، ص:101.

(2):مومن السميحي:م ، س ، ذ ، ص ص: 101، 102.

ومع نهاية الأربعينيات ،أنتج فيلم **"عرس الرمال"**لاندريه زفوبودا بالاشتراك مع جان كوكتو ، وبعده صور المخرج الأمريكي الكبير اورسن ويلز فيلمه الشهير **"عطيل"** سنة 1948 وهو الفيلم الذي اشتغل فيه عدد كبير من الممثلين والكومبارس المغاربة ، ولقد أحب ويلز المغاربة كثيرا لذا قرر تقديم فيلمه هذا إلى المسابقة الرسمية لمهرجان "كان" باسم هذا البلد الذي استضافه واحتضنه، وهكذا حصل المغرب سنة 1952 على السعفة الذهبية قبل كل البلدان العربية [1]

وهكذا خلق تصوير الأفلام الاستعمارية جوا سينمائيا مبكرا ، كما أن تجربة استوديوهات السويس في الرباط والدار البيضاء بين 1945- 1946 وإنتاجها للعديد من الأفلام التي نافست النتاج المصري ، كان له التأثير المباشر في تشكيل طبيعة السينما المغربية ذات الازدواجية في اللغة والفكر[2]، وطيلة فترة الحماية الفرنسية- الاسبانية على المغرب استغلت مصلحة السينما بالرباط الفرصة لتصوير البلاد ببواديها وقبائلها ومدنها وسكانها، هذه الصور التي تعتبر سجلات وثائقية اثنوغرافية أخاذة [3]

لقد قدمت هوليوود بالمغرب أعمالا لأساتذة كبار كهيتشكوك وهوستون وخصوصا اورسن ، وتجدر الإشارة إلى أن ابنة احد كبار مخترعي السينما الروائية وهو جورج مليس قد عاشت بالرباط كمدرسة للفلسفة ، هؤلاء جميعا تفتخر بهم المغرب افتخارا كبيرا إلى حد اليوم [4]

- ✓ **مصر:**

في مساء الخميس الخامس من نوفمبر 1896،وبقاعة بوصة طوسون بالإسكندرية، تم عرض أول فيلم سينمائي بمصر وهو فيلم فرنسي في شكل جريدة سينمائية تحتوي على عدد من المشاهد القصيرة المصورة من طرف مصوري لوميير ، وبعد ذلك انتشرت العروض السينمائية على يد عدد من المصورين الأجانب في مدن مختلفة من القاهرة، بور سعيد، المنصورة...وان كان يغلب عليها الطابع التسجيلي.

---

(1):ياسين عدنان: م ، س ، ذ ، ص: 101.

(2):مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص:83.

(3):نفس المرجع ، ص : 102 .

(4):نفس المرجع ، ص: 137.

وقد ظهر الخلاف في تحديد تاريخ أول عرض سينمائي في مصر، حيث ساد ولفترة طويلة اعتماد تاريخ 6 يناير 1896، أي بعد عشرة أيام فقط من العرض الأول للوميير في فرنسا، إلى أن اثبت الناقد والباحث محمود علي أن التاريخ الحقيقي لأول عرض سينمائي في مصر كان فعلا بالإسكندرية لكن بتاريخ 5نوفمبر 1896 ، وهذا اعتمادا على صحيفة **" لاريفورم"** التي كانت تصدر آنذاك (1)

هذا فيما يخص العروض الأولى المقدمة بمصر ، أما فيما يخص التصوير فيها فقد أرسل لوميير ثلاث مصورين من بينهم **بروميو ومسغيش** إلى مصر ، قاموا بتصوير عدد من المشاهد في مدينة الإسكندرية ،ثم تلا ذلك تصوير الموضوعات المحلية في شكل جريدة سينمائية حيث يذهب الباحثون إلى أن المصريين أنفسهم قاموا بإحضار مصورين أجانب للتصوير في مصر مثلما هو الحال بالنسبة إلى **دولا غارن*** الذي قدم إلى الإسكندرية رفقة مصور أجنبي وصور عددا من معالم ومظاهر الحياة وعدة مشاهد شارعية في مصر أطلق عليها اسم **"في شوارع الإسكندرية "** حيث يعتبر هذا الفيلم أو الجريدة السينمائية أول نشاط إنتاجي في مصر،ثم أضيف بعدها تصوير مشاهد للأعيان (2) ثم قام بتصوير مشاهد للأوبرا في القاهرة وزيارة السياح للأهرام (3)، كما كان يصور الناس في الطرقات العمة ومعالم الحضارة الحديثة والآثار القديمة ومختلف مظاهر الحياة اليومية والأحداث الجارية وقام بعرضها في صالته(4)، وقلده بعد ذلك عبد الرحمن صالحين (وهو صاحب فندق ومطعم ونادي للسينما في مصر) عام 1915 الذي احضر بدوره مصورا أجنبيا لتصويره جالسا وهو يدخن النرجيلة أمام باب السينما (5).

وقد أسس أمبير دوريس عام 1915 شركة سينمائية ايطالية بدعم من بنك روما وصور أفلاما متوسطة عديدة منها **"شرف البدوي"، "الزهور القاتلة"**، "نحو الهاوية"...مثل فيها ايطاليون ، إلا أن هذه الشركة تم تصفيتها بسبب إيراد بعض الآيات القرآنية المغلوطة في الترجمة المطبوعة على شريط الفيلم إضافة إلى اندلاع ثورة 1919 (6).

(1):ضياء مرعي: *تاريخ السينما التسجيلية في مصر*، مكتبة الإسكندرية .2003.ص ص: 04 ، 08 .

***:صاحب أول دار سينما في مصر.**

(2):نفس المكان .

(3): حامد عمار احمد: *السينما في القرن 20 (1990-1999)*، الطبعة الأولى، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة .2001.ص ص: 31 ، 32 .

(4):أحمد كامل مرسى ، مجدي وهبة:*معجم الفن السينمائي* ، وزارة الثقافة والإعلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ، ت .ص:50.

(5):ضياء مرعي : م ، س ، ذ ، ص: 08 .

(6):جورج سادول م ، س ، ذ ، ص:522 .

بعد اندلاع هذه الثورة اشترى الفيري اورفانيللي المصور الايطالي الأصل المصري الجنسية معدات شركة السينماتوغراف الايطالية وصور بها عددا من الأشرطة لبعض مدن مصر إضافة إلى بعض الأحداث من ثورة 1919. ويعتبر الباحثون أن الفيلم الذي صور عودة زعيم ثورة 1919 سعد زغلول من منفاه بفرنسا ، أول فيلم تسجيلي مصري وذلك سنة 1923 (1)

وبعدها تم إخراج العديد من الأجنبية (فرنسية، انجليزية، أمريكية، ألمانية...) في مصر بمشاركة ممثلين أجانب حيث اخرج الايطالي **اساتو** Ossato فيلمي Effuves Mortels وVers l'abime ، واخرج مواطنه **هاريزي** فيلمين أيضا هما La tante D'amereque وMadame Larreto ، ومن جهة أخرى مثل الدور الأول في فيلم **"ابن واد النيل"** فلاح من مصر العليا وعرض هذا الفيلم بالقاهرة عام 1924 (2)

في عام 1934، وضع أحد المخرجين الفرنسيين خبرته الفنية في خدمة السينما المصرية واخرج عدة أفلام في استوديوهات مصر ،واخرج لحسابه الخاص عام 1939 فيلم **"عيد النيل"** الذي اشترته منه وزارة السياحة وقدمته هدية للملك فاروق في ذكرى ميلاده في ذلك العام (3).

ومع زيادة الإنتاج السينمائي المصري ، اقبل احد موزعي الأفلام الاسبانية على شراء فيلم **"كرسي الاعتراف"** الذي لم يلق الإقبال الجماهيري وقام بترجمته (الدوبلاج) إلى الاسبانية وقام بعرضه في اسبانيا والمكسيك وأمريكا الجنوبية وجني منه الموزع ثروة طائلة ، ومن ثم لفتت هذه الأفلام العربية أنظار الكثير من السينمائيين الأجانب فأدركوا مدى صلاحية أجواء مصر للإنتاج السينمائي من حيث غناه بالمناظر الطبيعية وآثاره وريفه وزرقة سمائه الصافية التي لا مثيل لها في البلاد الأوربية ، وبالتالي أنتجوا أفلاما جرت حوادثها في مصر ومثلها عرب ، وكانت أول محاولة عام 1946 حينما أنتج أجانب فيلم **"المنتقم"** من بطولة احمد سالم ونور الهدى وإخراج صلاح أبو سيف ، وبعد العرض الأول في مصر، حمل إلى أمريكا الشمالية من اجل عرضه هناك بعد عملية الدوبلاج إلى اللغة الانجليزية ، حيث اعتقد منتجوه أنهم سيجنون ثروة طائلة باعتباره أول فيلم عربي يعرض في تلك البلاد ، فضلا عن انه يحمل جانبا من الحياة العربية ، ولكنه بالعكس ، لم يلق أي نجاح وكانت نقطة الضعف فيه انه بعيد كل البعد عن الطابع العربي والبيئة العربية حيث أن شخصية الفيلم المحلية مفقودة تماما .

---

(1):ضياء مرعي: م ، س ، ذ ، ص:08 .

(2):جورج ميدبك : م ، س ، ذ ، ص:59 .

(3):نفس المرجع ، ص : 181 .

وفي عام 1949، زار القاهرة المخرج الايطالي الكساندريني – وهو من مواليد الإسكندرية - وكان قد اخرج فيلما ايطاليا نال نجاحا كبيرا في ايطاليا باسم "فيوريانا " فخطر له أن يخرج نسخة منه بالعربية واتخذ لتنفيذ فكرته فاسند دوري البطولة إلى يوسف وهبي والممثلة الايطالية آسيا نوريس ، وعرض الفيلم باسم **"أمينة "** ولكنه لم يصادف النجاح الذي عرفته النسخة الأصلية بالايطالية . وبعد ذلك ببضعة أشهر ، جاء المخرج الانجليزي دافيد ماكدونالد إلى القاهرة وقام بتصوير فيلم **"طريق القاهرة"** ، الذي تدور قصته حول عصابات التهريب الدولية ، وكان الجزء الأكبر من مشاهد الفيلم وحوادثه تقع في القاهرة والمدن الساحلية ، وقد صنع منه نسخة باللغة العربية ، وكان نجاحها اقل بكثير من النسخة الأصلية بالانجليزية بالرغم من أن مخرجها واحد.[1]

✓ **فلسطين:**

لقد عرفت فلسطين فن التصوير السينمائي كمثيلاتها من الدول العربية على يد الأخوين اوغيست و لويس لوميير الذين ينسب إليهما اختراع السينما ،ففي عام 1896 قام عملاء لوميير بتصوير لقطات سينمائية في القدس **("محطة قطار في القدس")** كمحاكاة للمشاهد السينمائية الأولى التي عرضها لوميير**"وصول القطار إلى محطة ستيوت"** ، ومن جهة أخرى قام توماس إديسون بتصوير فيلم **"الرقص في القدس"** عام 1902، وكان غالبية المشاهد السينمائية المصورة في فلسطين من النوع الإخباري التسجيلي نظرا لقدسية المنطقة عند المشاهد الغربي (المسيحي أو اليهودي) [2]، وفي عام 1912، تم إنتاج فيلم على ارض فلسطين بمساعدة من الدولة العثمانية وهو**"حياة اليهود في ارض الميعاد"** من إخراج يعقوب بن دوف [3]

ولم تختلف الأفلام التي تم تصويرها قبل سنة 1930 (سواء الوثائقية أو الروائية) في الجزائر ،المغرب، مصر وفلسطين عن مثيلاتها في من الدول العربية في لبنان وسوريا ...فقد أنتج في الوطن العربي ما بين 1919- 1930 حوالي مئة فيلم طويل من قبل سينمائيين وممثلين غربيين (سواء أنتجت من طرف المستعمر أو الأجانب) مستعملين كالعادة جمال وفتنة الطبيعة في هذه البلدان كمجرد ستارة خلفية بدلا من استعمالها كخلفية تسهم حقيقة في الفعل . وتجدر الإشارة إلى أن ادوار العرب في هذه الأفلام يقوم بها غربيون . ومع ميلاد السينما الناطقة وتسجيل بداية الإنتاج العربي المحلي لعدد من كبير من الأفلام الناطقة بالعربية (خاصة في مصر) إلا أن ذلك لم يمنع السينمائيين الأجانب من مواصلة تصوير أفلام طويلة ناطقة وذلك في الفترة ما

---

(1):حسين عثمان: تاريخ السينما العربية، الجزء الأول، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر .1968 ص ص: 143 ، 144 .

(2):بشار ابراهيم م ، س ، ذ ، ص ص: 18 ، 19 .

(3):عمار أحمد حامد : م ، س ، ذ ، ص : 32 .

بين الثلاثينيات إلى الأربعينيات في العالم العربي ، وكانت المغرب كما سبق أن قلنا تتغلب على كل البلدان العربية من حيث عدد الأفلام المصورة على أراضيها خاصة تلك الممجدة للمستعمر والفرق الأجنبية . واستمر السينمائيون الغربيون في إنتاج الأفلام بعد عام 1945في البلدان العربية قبيل وبعد استقلالها ،وكانت هذه الأفلام في عمومها عبارة عن أفلام (1) المغامرات وحرب الجوسسة التي كانت معدومة القيمة الفنية، وفي حالات نادرة اشترك في التمثيل السكان المحليون، بالإضافة إلى أن هذه المرحلة شهدت حالات من الإنتاج المشترك(2)

وعلى هذا الأساس ، قامت السينما الغربية بالتصوير في العالم العربي لإنتاج أعمال تتضمن العنف والإجرام والانحرافات، فكانت الأراضي العربية مرتعا خصبا يصلح لتصوير أفلام المغامرات والعصابات، أو خلفية ساحرة للأفلام الرومانسية المنحطة ، وغيرها من الأفلام الدعائية التي تخدم الفكر الصهيوني الامبريالي .

ولان العالم العربي ينتمي إلى العالم المستهلك حسب التقسيم الاستعماري الامبريالي (القائم على علاقة عالم منتج – عالم مستهلك)، فقد كانت اللقطات المصورة من طرف الأجانب على أرضه ثم الأفلام بعد ذلك تعبر عن هذه النظرة وتؤكد عليها، فما صور على ارض العرب في غالبيته الساحقة من لقطات مصوري لوميير في نهاية القرن 19 وبداية القرن20 إلى أفلام جيمس بوند في السبعينيات، يجعل من هذه الأرض مجرد ديكور طريف، حيث ينكرون على سكانها أية قدرة على الإنتاج ومن ثم النمو والتطور(3) فصناعة السينما ظلت قاصرة على توزيع الأفلام الأجنبية وعرضها، أي أصبحت سوقا استهلاكية لكل منتجات المستعمر بما فيها الإنتاج السينمائي(4)

وكم يعوزنا نحن العرب مشاهدة أفلامنا العربية الأولى التي أنجزت خلال مرحلة السينما الصامتة، ونحن نعلم أنها جهود الأجانب الذين صوروا بلادنا تصويرا يكاد يكون دقيقا ومفصلا منذ نهاية القرن 19 إلى غاية النصف الثاني القرن 20 ، هذه الصور التي هي اليوم ملك الخزانات الغربية كفرنسا وبريطانيا وايطالي وأمريكا والشركات الاحتكارية كشركة كومون وباتييه، عبارة عن وثائق اثنوغرافية تمثل ذخيرة ثقافية ثمينة، إذ هي صور عن جغرافيتنا وشعوبنا وعاداتنا في أزمنة مضت، وكونها صور أنتجها المستعمر فهذا يزيد من

---

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص ص: 516 ، 517 .

(2):نفس المكان.

(3):سمير فريد: م ، س ، ذ ،ص:46 .

(4):نفس المرجع ، ص 14 .

أهميتها، فهي ليست مجرد وثائق ومادة خامة يستنتج منها المعلومات الاجتماعية والانتربولوجية والتاريخية والثقافية والجغرافية...بل هي كذلك مؤشر ذو دلالة نوعية عن النظرة التي كان ينظر بها المستعمر إلى ذاتنا وثقافتنا، لذا لابد من الدول العربية أن تطالب بها كحق من حقوقها الثابتة وكنزا من كنوزها الأثرية [(1)]

ولكن إذا كانت السينما الأجنبية قد أخذت صورا رائعة ومثيرة من الطبيعة العربية واتخذتها ستارة خلفية وديكورا أخاذا لأعمالها ، ومن الطابع الفولكلوري لشعوب المنطقة إكسسوارات ساحرة وجذابة لقصص الحب والرومانسية وأفلام المغامرات ...فعل كانت الصورة التي رسمتها هذه السينما الأجنبية للمواطن العربي ايجابية هي الأخرى أم أنها كانت ممسوخة ومشوهة ؟

2-1 – صورة العربي في الأفلام السينمائية الغربية:

الصورة هي العنصر الأساسي في السينما، وهي تتصل بالتصوير وقد فرض على هذه الصور الفوتوغرافية نسقا مختلفا[(2)] عما أرادت السينما أن تهدف إليه من تثقيف الجماهير وتناقل الحضارات عبر العالم ووسيلة لتعميق فنون الشعوب... [(3)]،وحينما أقدم لوميير على اختراع السينما ، فهما بذلك لم يحققا اكتشافا واحدا فقط بل اثنين: الأول تقني والثاني جمالي[(4)]، من هذا المنطلق شاهد جمهور السينما في بقاع العالم المختلفة صورا وأفلاما دعائية مغرضة ومشوهة عن عدة شعوب قام بتصويرها عدد من المصورين والمخرجين الأوربيين والغربيين، وقد عمد هؤلاء إلى تصوير البلاد العربية ذات المناظر الساحرة واتخاذ من المواطن العربي البسيط ديكورا طريفا لإضحاك المشاهد الأجنبي وتسليته وبالتالي أساءت هذه الصور والأفلام كثيرا إلى العرب وتاريخهم أيما إساءة ، إذ لم تظهره إلا في المناطق الأكثر تخلفا والملابس الأكثر قذارة ...فالأجنبي يفتش دوما عن ما هو غريب ليدهش به الزبائن في قاعات باريس ولندن وروما وبرلين ونيويورك ...فمثل هذه المشاهد من شانها أن ترفه عنه[(5)]

---

(1):مومن السميحي: <u>في السينما العربية</u>، الطبعة الأولى، سلكي أخوان، طنجة، المغرب .2009.ص ص: 11 ، 12 .

(2):فايز كم نفتش: <u>تقنية السينما</u>، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، لبنان. 1972.ص:07 .

(3):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص:13 .

(4):بيير هايو: <u>الكتابة السينمائية</u>، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق. 1997. ص:07 .

(5): صلاح دهني: <u>قصة السينما تاريخ فن وثقافة</u>، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين .1950. ص ص: 110 ، 101 .

ومن الأفلام التي صورت البلاد العربية وأساءت إلى العرب نذكر على سبيل المثال فيلم **"علي بابا وأربعون لصا"** الذي مثله الممثل الفرنسي فرنانديل حيث اظهر هذا الفيلم العرب بصورة مزرية وعبارة عن محبي اللصوصية والمرتزقة ، وفيلم "ابن الشيخ" الذي مثله كوردن سكوت وصور في القاهرة حيث اظهر العرب وهم يتكالبون على السلطان وحب الخلاعة بطريقة مقززة، وفيلم **"سبارتكوس"** الذي صور كذلك في القاهرة ومثله ستيف ريفز فكان صورة ممسوخة أظهرت العرب كمجرد عبيد ورعاع يساقون من طرف الرومان، وكذا فيلم **" السهم الذهبي"** الذي مثل فيه تاب هنتر في القاهرة والذي اظهر هو الأخر العرب وكان لا هدف لهم في الحياة سوى حياة الهمجية والخنوع ، أما فيلم **"لعنة الفراعنة"** الذي صور في القاهرة فقد شوه تاريخ مصر القديمة وحضارة واد النيل[1]

لقد أظهرت الأفلام السينمائية الأجنبية العربي في دور البطل السلبي الذي يترصد دائما البطل الايجابي (الغربي) ، الذي حمل إليه الحضارة والخير لأهله ، وفي هذا السياق نذكر مثلا فيلم **"مانون"** الذي اظهر قافلة يهودية متوجهة إلى فلسطين في نزاع مع العرب الذين يحاولون الاستيلاء عليها، واظهروا فيها كالعادة أن اليهود شعب من المتمدنين اللطفاء الظرفاء ...والعرب كما هو مألوف بصيحاتهم الحيوانية ومنظرهم المخزي الشرس كأنهم أشباح خارجون من مغاور ماقبل التاريخ ، فقد سعوا في كل مناسبة وبكل الطرق من خلال السينما ، الحط من قيمة العرب وتحقيرهم في نظر العالم ، وجعلوا من العربي مثلا للأبيض المتأخر الذي يحتاج دائما إلى التوجيه والنصح والإرشاد تحت غطاء الاستعمار[2].

ومن الأفلام التي قامت بتوجيه طعنات في الحقائق التاريخية الثابتة، نجد فيلم **"الوصايا العشر"** للمخرج سيتسل ذي ميل حيث وصلت بعثة الفيلم إلى مصر عام 1954 للتصوير في المواقع التاريخية وبعد أن قدمت لها الحكومة المصرية كل ما تحتاجه من مساعدات ، فوجئت في الأخير بعد عودة البعثة إلى أمريكا وعرض الفيلم في صالات السينما عبر العالم، فقد كان مجرد تزييف للحقائق وصورة ممسوخة عن العرب جميعا.غير أن الأقطار العربية لم تتعظ من هذه التجربة إذ كان من الواجب قبل إتاحة الفرصة لبعثات سينمائية أجنبية التي تأتي للتصوير على أراضيها ، أن تقوم باشتراط مراقبة النص مراقبة دقيقة وصارمة والوقوف على تفاصيل العمل وتشكيل لجان لمراقبة مراحل العمل كي لا يخرج عن النص المعد والمتفق عليه مسبقا والأمثلة التي تكررت بعد ذلك كثيرة مثل بعثة فيلم **"كليوباترا"** التي زارت مصر، وبعثة فيلم **"الخرطوم"** و **"لورنس العرب"** التي زارت مراكش ، وبعثة فيلم **"لبنان ساعة 24"** التي زارت بيروت وغيرها من البعثات التي تخدم الفكر الإمبريالي الصهيوني ، والغريب في الآمر أن الأقطار العربية ذاتها وبعد اكتشافها لحقيقة مثل هذه

---

(1):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص ص:09 ،10 .

(2):صلاح دهني: م ، س ، ذ ، ص ص:112 ، 113 .

البعثات ونواياها الخفية، تزيد الطين بلة بالسماح لهذه الأفلام أن تعرض في دور عرضها ، لتكتمل بذلك الصورة المشوهة، بدل أن تطالب بوقف عرض مثل هذه الأفلام في كل صالات العالم(1)

ومن بين كذلك اكبر الأشرطة التي يمكن القول بأنها أساءت إلى سمعة العرب أكثر من غيرها فيلم **"الباندير"** للفرنسي دو فيقييه مع جان جابان ، وكذلك فيلم **"الدورية الضائعة"** عام 1944 لمخرجه جون فورد، هذا الفيلم الذي نال نجاحا كبيرا وما زال يعرض إلى حد اليوم في قاعات السينما، وهو يروي قصة دورية من الخيالة الانجليز في صحراء العراق ضلت طرقها وتاهت في الصحراء أثناء الحرب العالمية الثانية ، فنزل بها مجموعة من العرب وهم من بدو الصحراء، أتوها خفية وعلى حين غرة فقادوا خيلها وقضوا على جميع من فيها من أفراد باستثناء واحد منهم فقط حيث وصلت دورية أخرى وانجدنه (2)، وهكذا فالمشاهد الأجنبي ، حتى أصدقاء العرب من أسيا وأمريكا الجنوبية، عندما يشاهدون شريطا يمثل العرب بهذا الشكل المقزز والمخجل فإنهم يعممون ذلك على جميع العرب وبالتالي ينظرون إلى العربي بعين ملؤها الشك والريبة وعدم الثقة، وهذا بالتأكيد ما سعت السينما الكولونيالية إلى تكريسه بكل الوسائل متخذة من السينما أداة دعائية ووسيلة حرب لفرض صورة نمطية ومنطقية عن أفراد وجماعات وحتى شعوب بأكملها.

وفي الجزائر، تم تصوير العديد من الأفلام التي اشتملت على سخرية واضحة للرجل العربي منها فيلم **"المسلم المضحك"** ، **"علي يأكل الزيت"** ، **"علي الملتحي"** من إخراج جورج ميلسيس ، وكذا أفلام المخرج برنارد ريمون الذي صور ببوسعادة وصب في نفس السياق واظهر الشخصية الجزائرية على أنها ساذجة وعلى درجة مضحكة من الغباء(3)

ومن أكثر الأعمال تشويها للمجتمع الجزائري والعربي على حد سواء ، نجد فيلم **"وجوه مغطاة وأرواح مغلقة"** للمخرج هنري روز الذي يعد من الأفلام الهامة باعتباره من أولى التجارب السينمائية الكولونيالية التي تناولت الشخصية العربية بشكل واضح وصريح بعدما كانت تتناولها بطريقة سطحية وهامشية وذلك من خلال التطرق للعلاقة بين الجزائريين والفرنسيين مركزا على شخصية القايد المستهتر والراكضة وراء ملذاتها الشخصية وبالتالي إبراز الهوة الموجودة بين العرب والأوربيين ومن ثم الحضارتين الشرقية والغربية(4)

---

(1):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص: 07 .

(2):صلاح دهني: م ، س ، ذ ، ص:112.

(3) : Abdelghani Maghrbi :*<u>Les algérienne au mirroir du cinéma colonial. Contribution a une sociologie de la décolonisation</u>*, SEDE, Alger, 1982, p : 78.

(4):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص:32 .

لقد أولت الصورة السينمائية وخاصة الكولونيالية مساحة واسعة لشخصية "القايد" التي نجدها دائما مرتبطة بقصصه الغرامية التافهة والتركيز في كل مرة على انه خائن لوطنه وأبناء جلدته، زيادة عن انه **"ديوث"** يفتقد إلى النخوة العربية التي لا طالما افتخر بها العرب على مر التاريخ ، وما المرأة في مثل هذه الأفلام إلا رمز ودلالة على الهوية والأرض، هذا المعنى يتجسد أكثر في فيلم "ظلال وحريم" الذي يقدم مظهرا لاستئثار المستعمر ومقاسمته لنساء "القايد" من خلال قصة مهندس فرنسي استطاع أن يغالط يقظة احد الإقطاعيين المحليين واستمالة فتيات الحريم قربا إلى قلب الإقطاعي والأكثر جمالا، إلا أن الإقطاعي يتفطن للأمر فيقوم باحتجاز ابن المهندس ولن يطلق سراحه إلا بشرط قضائه ليلة مع زوجة المهندس وبحضورها استمالت الإقطاعي بدموعها لذلك قرر إعادتها مع ابنها إلى زوجها دون أن يمسها بسوء، والقصة هنا تحاول أن تمرر رسالة ضمنية وهي تحالف شخصية **"القايد"** مع الاستعمار انطلاقا من مجالات جنسية وعاطفية وان هذه الشخصية لا تستحق أي احترام، فهي التي خانت وطنها وأبناء أمته ، قادرة على بيع نسائهم أيضا ...من جهته فيلم **"الصفاهي"** يتعرض هو الأخر لشخصية "القايد" لكن هذه المرة يؤكد بقوة أن تحالف القايد مع المستعمر لم يكن نتاجا لتوازن القوى أو بإرادة القايد بقدر ما كان نتيجة علاقة السيطرة التي كان يمليها ويفرضها المستعمر،كما أن الامتيازات التي كان يغطيها الاستعمار لهذه الشخصية ما هي في الحقيقة إلا لتنازلات اكبر كان يحصل عليها من القايد.

وقياسا على شخصية القايد التي ظهرت في الأفلام الكولونيالية ، سار على نهجهم المخرجون الأوربيون والأمريكيون فيما بعد حينما يتعلق الأمر برسم شخصية الرجل العربي عامة والقادة السياسيين خاصة[1]. كما ظهرت في هذه الفترة لفظة **"الأنذال"** التي أطلقت على الأهالي يتمردون ويقومون بثورات بين الحين والآخر وأصبحت رائجة في كل المضامين السينمائية التي تناولت العلاقة بين المستعمر والمستعمر[2].

معتقدات وتقاليد المجتمع الجزائري لم تسلم هي الأخرى من السخرية في العديد من الأفلام خاصة فيلم **"صليب الجنوب"** الذي يروي قصة فرنسي وابنته القي القبض عليهما من طرف الطوارق ثم وقعت الابنة الجميلة في حب ترقي وتزوجته ، لكن هذا الشاب الترقي المتعلق بتقاليده البالية وحبيبته الأولى التي تنتمي إلى بني جنسه والتي فرضتها عليه العادات والتقاليد البالية ، فلا يستطيع الاندماج في الحضارة الأوربية فيعود إلى تخلفه وجهله .كما سعت إلى تشويه الدين الإسلامي والتطاول عليه إذ بدؤوا يشيعون أن سبب تخلف العرب وعدم تطورهم يعود أساسا إلى تمسكهم بدينهم وعدم مسايرتهم للحضارة بسببه، هذه النظرة التحقيرية

(1):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص: 33 .

(2):نفس المكان .

والدونية شملت كذلك العرب المهجنون (المولودون من أم عربية وأب أجنبي أو العكس) وذلك من خلال عدة أفلام تمجد الأوربيين والأمريكيين أصحاب الدم الصافي، كما لا ننسى أن عددا من الأفلام شملت موضوع خبث الشخصية العربية ومكرها ونكرانها للجميل فهي تعض على اليد التي مدت لها الخير وتقابل الخبز المقدم لها (الدعم الصحي، الحضارة والتمدن، العيش الرغيد...) بإقامة الكمائن والغدر بالأبرياء(1)

تصل الدعاية الكولونيالية عبر السينما إلى حدها الأقصى بمحاولة رسم صورة كاريكاتورية للمجاهدين (فلاقه ولصوص وخارجون عن القانون...) قصد تحقيرهم والاستخفاف بهم ومحاولة النيل منهم نفسيا مقابل إبراز الفرنسي كمواطن صالح أتم واجبه اتجاه وطنه فرنسا وجاء ليحمل معه الخير والحضارة للبشرية ، وقد تجسدت هذه الفكرة في فيلم "الجيش الإفريقي" للمخرج فيليب آست ، ومن الأفلام كذلك التي حاولت فرنسا أن تشوه بها شخصية العربي فيلم "على طريق القبائل" الذي سعت من خلاله إلى إبراز خصال الرجل الامازيغي المتميز عن غيره من العرب فحاول أن يؤكد أن الفرد الامازيغي هو الأكثر ذكاء من غيره وله تفكير ديمقراطي وأطفاله يحبون الدراسة ويتوجهون إلى المدارس طوعا لذا فهو مؤهل أكثر للتقرب أكثر من الفرد الفرنسي، كما ركز الفيلم كذلك على اهتمام الامازيغ بالحرف (صناعة الفضة، الفخار، النسيج...)واعتبارهم محترفين ، والهدف من وراء كل هذا هو بث الفرقة بين أبناء الوطن الواحد ومحاولة دمج الامازيغ مع المعمرين الأوربيين قصد تكوين نخبة مفرنسة .

كما انه من الملفت أن السينما الصهيونية هي الأخرى رسمت نفس الصورة للعربي الفلسطيني، تلك الصورة التي لا تختلف إطلاقا عن مثيلاتها التي رسمها الغرب للعرب في كل قطر من الأقطار العربية والتي بدأت على يد المخرجين الصهاينة أو المؤيدين للوجود الإسرائيلي في فلسطين منذ بداية القرن العشرين ،حيث أظهرت الفلسطيني والعربي عامة على هيئة الهمجي الذي يقف في وجه المشروع الصهيوني الذي صورته كمشروع لتحديث وتطوير ليس فلسطين فقط ولكن كافة المنطقة العربية ونقلها من صحراء قاحلة إلى جنة على الأرض، بالإضافة إلى مزاعم وادعاءات صهيونية أخرى...وعلى النقيض تماما فان السينما الفلسطينية قبل 1968 التي لم تتم لم تلامس خطر المشروع الصهيوني وتهديداته للمنطقة ولم تحاول رسم الصورة الطبيعية والحقيقية للفرد العربي الفلسطيني كما هي في الواقع ، إنسانا عاديا متسامحا يرتبط بأرضه ولا يستطيع التخلي عنها ، وليس ذلك الهمجي المتوحش الذي يتشهى لرائحة الدم ، بل هو إنسان فلسطيني نابت من لحم الأرض، يرويها بعرقه ودمه ويستنبت منها الخيرات ما أمكنه من جهد وتعب ولا يسطو على أرزاق احد(2).

(1):شفيقة جوباني : م ، س ، ذ ، ص ص: 33 ، 35 .

(2):بشارابراهيم : م ، س ، ذ ، ص ص: 26 ، 27 .

هذه الصور التي تداولتها الأشرطة السينمائية الأجنبية ومنذ نهاية القرن 19 إلى النصف الثاني من القرن 20 كانت تشرف عليها السينما الكولونيالية التي استخدمت السينما كأداة فاعلة ومؤثرة في تشويه حركات التحرر عبر العالم وتصويرها وكأنها ظاهرة من ظواهر القرصنة ليس إلا(1)، وهذا ما أكده العقيد الفرنسي **مارشان** عندما وجه رسالة لمدير مجلة سينمائية مؤكدا له أهمية استعمال السينما كوسيلة عسكرية في إفريقيا إذ يقول:***"هناك طريقة نافعة لنزع السلاح من المستعمر(...)وهي السينما الكوميدية (...) هي بالتأكيد سلاح غزو إفريقيا"*** (2)، هذه الصور كلها جعلت النظرة المتداولة والصورة النمطية عن العربي هي : إرهابي بالنسبة للفلسطيني بدل المقاوم الذي يعاني من الاضطهاد والتشرد، الفلاقة المتمرد بالنسبة للجزائري بدل المجاهد الذي يدافع عن وطنه، المهاجر أو بقال الحي بالنسبة لعرب شمال إفريقيا ، صاحب بئر البترول بالنسبة للسعودي أو الخليجي عوض المستثمر أو رجل الأعمال(3)، هذه النظرة جعلت العرب "حبيس الجلباب والطربوش الأحمر والرعي والفلاحة التقليدية وبراريد الشاي وترويض الأفاعي"(4)، فالعرب جميعا على ما يظهر بدو رحل لا يعرفون الحياة إلا الخيمة والجمل والحصان ، عيونهم تحمل الشراسة والخيانة وحب الدم ،رؤوسهم تعلوها الكوفية والعقال أو العمامة البيضاء وثوب ابيض يتدلى حتى القدمين، مسلحون دائما ببنادق وخناجر...أما النساء هن الأخريات لم يسلمن من هذه النظرة الدونية فاللثام يحيط دائما برؤوسهن ويغطي أكثر الوجه بصورة لا يظهر منها سوى العينين السوداويين الكبيرتين المكحلتين تبرقان بمزيج من الأحاسيس الممتلئة بالاستسلام والشهوة الجنسية الحارة ، وأجسام ملتفة ب20 مترا من القماش الأبيض أو الأسود يتعثرن في مشيتهن بأطراف هذا الرداء الثقيل ...أما مساكنهم فهي عبارة عن خيام منتشرة في الواحات وقرى بدائية متناثرة في أعالي الجبال وبالنسبة للعربي فهو لا يجيد عمل شيء ، شغله الشاغل هو محاربة أي شخص يدخل أرضه ، ثائر ومحارب شرس بدون أي وعي أو شعور عندما يرى غريبا أو أجنبيا لا يفهم لغته ولا يعرف دينه ولم ير مظهرا كمظهره قط، فإذا رأى عدوا اختبأ وارتعد خوفا وهلعا ولم يواجه إلا إذا علم أن ذلك ممكن ومن الخلف ويبقى في الأخير دوما هو الخاسر المغلوب والمخضوع...وما دام الغربيون من الجماهير عبر السينما لا يشاهدون الأشرطة العربية ولا تعرض في بلادهم أصلا ولم يقرؤوا عن العرب إلا قصص الحرب والبداوة والتأخر فهم يصدقون هذه الصورة التي تعلق في أذهانهم إلى الأبد(5) .

---

(1):مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص:117 .

(2) : Elkenz Nadia : L'odyssée des cinémathèques :La cinémathèque Algérienne à la recherche d'une perdu ; Edition Anep ;Algérie .2003.p :78.

(3): أبو شويكة محمد: السينما المغربية أطروحات وتجارب، الطبعة الأولى، دار التوحيدي، الرباط، المغرب .2008.ص :22 .

(4):صلاح دهني: م ، س ذ ، ص ص: 106 ، 107 .

(5): زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص:12 .

هذه الأشرطة التي لا تعتبر العرب إلا جزءا من الماضي، ماضي التفسخ والانحطاط والانحلال، لا ماضي الأمجاد والبطولات والفتوحات عندما كانت الروح العربية والعبقرية في ذروة تفتحها خالصة مبدعة (1)

كما أن الأوربيين والأمريكيين يتناسون أن هذا المهاجر لم يأت إلى بلدانهم بمحض إرادته ورغبته عند مطلع القرن 20، بل جاء به المستعمر ورحله من أرضه وساقه في شكل قرى ومداشر من اجل الحصول على اليد العاملة الرخيصة خاصة من المغاربة والجزائريين، كما أن هذه الهمجية – وان كانت موجودة فعلا – التي شاهدتها أعينهم في شخص العربي إنما هي عبارة عن ردة فعل طبيعية لكل الفقراء والمظلومين على وجه الأرض وليس العرب فقط بل العكس لان الأصل أنهم أكثر تسامحا وطيبة باعتبار أن دينهم يدعو إلى التسامح واللين والمحبة ...

وهكذا لم تنظر الأفلام السينمائية الغربية إلى العربي كبشر حامل لإحدى الديانات التوحيدية السماوية في العالم ولم تأخذ بعين الاعتبار إلى 15 قرنا من التاريخ العربي الإسلامي بوقائعه ونهضته وحضارته بل ينظر إليه فقط من زاوية انه تاريخ للصراعات السياسية والنزاعات والتطاحنات الطائفية وينفون أية مساهمة للعرب ف النهضة العالمية الحديثة ، هؤلاء العرب الذين نقلوا العلوم اليونانية واللاتينية إلى أوربا العصور الوسطى لتشكل خميرة النهضة التي عرفتها هذه البلاد الغربية مطلع العصور الحديثة ، هم لا يقدرون طموحات العرب نحو الديمقراطية التي يتخذونها شعارا فقط في حين أن العرب مارسوا هذا النظام قبل 14 قرنا خلت والذي ترسخ عندهم مع مبدأ الشورى في عهد نبيهم صلى الله عليه وسلم .

لعل السينما الغربية تنكر دور العرب في هذا الفن بحد ذاته وما دام اختراع السينما هو نتيجة مجهودات علمية متشعبة فلا يمكن أبدا إنكار دور عالم البصريات العربي المسلم في هذا الاختراع فقد

تحدث عن تطبيق الغرفة السوداء أو الحجرة المظلمة التي أدى ظهورها إلى اختراع الصورة الفوتوغرافية على يد الإخوة لوميير معتمدين على مبدأين أساسين وهما :

1- تسجيل العالم الواقعي بواسطة الحجرة المظلمة.

2- إنتاج الحركة وتوهم استمرارها عن طريق بقاء الرؤية .

وهذان المبدآن بالتحديد موجودان في كتاب الحسن بن الهيثم **"في صورة الكسوف"** غير أن السينما كآلة كاملة وجاهزة لم تظهر للوجود إلا في سنة 1896 تاريخ بث أولى الصور من طرف الأخوين لوميير واختراع

---

(1):صلاح دهني: م ، س ، ذ ، ص:108 .

السينماتوغراف ، وليس في العام1000م العصر الذي عاش فيه ابن الهيثم بالقاهرة ، فالسينما كما قلنا هو نتيجة عصارة وعطاء الفكر العلمي التكنولوجي الغربي الخاص بالقرن 19 وأما خطاب ابن الهيثم فهو خطاب علمي تطبيقي ومادي يكون حلقة من حلقات سلسلة النص العلمي الحلزونية اللامتناهية التي لا يمكن إنكار دورها لما احتوت عليه من تطبيق للحجرة المظلمة ومن تجربة لبقاء الرؤية.[1]

لقد أرادت السينما ومنذ ظهورها أن تكون أداة تعارف وتقارب بين الأمم وتوطيد العلاقات بين الشعوب ، لكن وللأسف فقد استعملت لغير هذا الهدف النبيل حيث استعملته بعض الأيادي القاصدة للشر بطريقة مجرمة مسيئة لأمم بكاملها كما هو الحال بالنسبة للعرب فأنكرت على العربي طموحه في العيش الكريم وحقه في الكرامة الإنسانية والحقوق المدنية ...هذه الحقوق التي لم تكن أبدا جديدة عن وجدان العرب بل فقدوها تحت غطاء الاستعمار ليس إلا.

هذا الطرح الذي وثقته الصور الأولى الملتقطة في العالم العربي، وكرسته السينما الكولونيالية، وسار على نهجه – بشكل شعوري أو لا شعوري – ثلة من المخرجين العرب تحت ضغط الإنتاج المشترك أو بطريقة عفوية ساذجة أو لاعتبارات سياسية ضيقة...في حين كان من المفروض أن يكون دور السينما العربية هو تصحيح هذه النظرة الاختزالية النمطية غير الواقعية وتصغيرها ما دامت الحرب التي نعيشها اليوم هي حرب الصورة ، والسينما التي استعملت لتصويرنا ضعافا ، مرضى اجتماعيا ونفسيا ، هي نفسها التي يمكن لنا استعمالها بمهنية للدفاع عن وجهة نظرنا والتعريف بنواح أخرى من مظاهر حياتنا وعبقريتنا كأمة تستحق الحياة والحرية ...وإلا لبقيت صورة العرب للأبد هي تلك الصورة والنظرة الوحيدة التي رسمتها لنا السينما الاستعمارية والأجنبية والصهيونية.

---

(1):مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص: 43

2) مسار النشاط السينمائي العربي:

2-1- السينما العربية تحت الاحتلال الأجنبي :

عرف الوطن العربي السينما بعد سنوات قليلة من ظهورها في أوروبا و أمريكا، غير أن صناعة السينما العربية ظلت قاصرة على توزيع الأفلام الأجنبية وعرضها حتى الحرب العالمية الأولى بسبب كون البلاد العربية كانت كلها ترزح تحت نير الاستعمار وبأشكال التدخل المختلفة في ثورتها الداخلية (الجزائر 1830 ، تونس 1881 ، مصر 1882 ، المغرب 1912 ، ليبيا 1911 ، المشرق العربي تحت الانتداب الفرنسي والبريطاني ...)، لقد أراد الاستعمار الأوربي أن تجعل من الأقطار العربية أسواقا استهلاكية فقط ، ضمن هذا التقسيم الاْمبريالي الذي يقسم العالم إلى عالم منتج وعالم مستهلك . ومادام الاستعمار ينكر على المستعمر أية قدرة للنمو والتطور والإنتاج فقد صنف العالم العربي ضمن العالم المستهلك ، فأشاْت السلطات الإستعمارية دورا للعرض اقتصرت على مشاهدة العروض الأجنبية المستوردة ، وحال دون إنتاج الأفلام العربية واْحتكر مجال العمل السينمائي حتى لا تتحول السينما إلى سلاح من أسلحة التنوير في الوقت نفسه ، ولهذا السبب ظلت دور العرض قاصرة على المدن الكبرى ولم تصل إلى المدن الصغرى أو القرى ، فالخطة الاستعمارية بالنسبة للسينما في العالم الثالث بما فيه الوطن العربي، كانت تقوم على الحيلولة دون الإنتاج الوطني وعرقلة كل محاولات الإنتاج والوقوف في طريق نجاحه والعمل على ترسيخ المفهوم الغربي الرأسمالي للسينما على انه المفهوم الوحيد .

وتبدو هذه الخطة واضحة تماما في تاريخ السينما المحلية لكل قطر من الأقطار العربية من خلال استصدار كتب ومطبوعات تعتبر الفيلم الأمريكي الهوليودي النموذج الذي يحتذى به لكل الإنتاج السينمائي في العالم (1)

كما صدرت قوانين تفصيلية واضحة النصوص للرقابة على السينما ، وكانت هذه الرقابة تزداد تضييقا كلما سجلت الأفلام العربية نجاحا سواءا في مصر أو في الوطن العربي عامة .

مما تقدم يتضح أن الوطن العربي عرف إنتاج أفلاما سينمائية بأنواعها (الروائية و الوثائقية) القصيرة منها والطويلة ، سواءا في مرحلة السينما الصامتة أم في مرحلة الفيلم الناطق ، وهو خاضع للسيطرة الاستعمارية وسنحاول سبر أغوار هذه التجربة السينمائية العربية في ظل فترة الاحتلال الأجنبي ، ونعرج بذلك على بوادر الإنتاج السينمائي العربي و الظروف المحيطة به والعوامل المساعدة على تطويره كما وكيفا بدءا مع اْعرق واكبر صناعة سينمائية من نوعها في الوطن العربي وهي السينما المصرية.

---

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص:07 ، 08 .

✓ **مصر:**

من المعروف أن مصر هي مركز الإنتاج الرئيسي في السينما العربية، فهي البلد العربي الوحيد الذي تحولت فيه السينما لا إلى فن وثقافة فحسب ، بل إلى صناعة متينة الأسس، راسخة التقاليد، والى تجارة راكمت خبرة طويلة وغطت أسواق الاستهلاك في الوطن العربي كله، وكان على السينما المصرية أن تقوم بهذا الدور بحكم أسبقيتها في الوجود وانفرادها بالسوق العربية باعتبارها السينما القومية الوحيدة لفترة طويلة من الزمن قبل ظهور ونمو السينما في أقطار عربية أخرى ، بغض النظر عن ظهورها المبكر أحيانا الذي لا يعنى وجودا حقيقيا.

وفي خضم تاريخ حافل بالأحداث المتعلقة بالسينما في مصر منذ بداية القرن العشرين والتي تتناولها المصادر و المراجع بشكل مسهب ومفصل ودقيق ارتأينا تلخيصها في الجدول التالي :

الجدول رقم (07) : يمثل أوائل وبدايات في السينما المصرية:

السنة	الحدث	ملاحظات
1904	إنشاء أول دار لعرض الأفلام السينمائية	هي: سينما فوتوغرافية "باتيه" بالإسكندرية
1912	ظهور أول جريدة سينمائية	هي: "في شوارع السكندرية "للسيد لاجارن
1917	وقوف أول مصري أمام الكاميرا	هو: "محمد كريم في فيلم "شرف البدوي"
1917	ظهور أول شركة لإنتاج الأفلام الروائية	"الشركة الايطالية المصرية للإنتاج السينمائي"
1923	أول مصري وقف خلف الكاميرا كمصور	"محمد بيومي" في فيلم "الباشا كاتب"
1923	ظهور أول مجلة صحفية فنية أسبوعية خاصة بالسينما	"مجلة الصور المتحركة " لمحمد توفيق
1924	أول صحفي كرس كل حياته للكتابة عن السينما	"حسن جمعة"
1925	أول شركة مصرية لإنتاج الأفلام القصيرة والإخبارية والدعائية	أنشاها بنك مصر
16 نوفمبر1927	ظهور أول فيلم مصري طويل	مثلت فيه وأنتجته "عزيزة أمير "
1927	أول مخرج مصري درس الفن السينمائي في الخارج	"محمد كريم" وأول أفلامه هو "حدائق الحيوان" وهو عبارة عن فيلم قصير

	أول صحفي مصري محول من الصحافة إلى السينما واشترك في الأفلام كممثل،مؤلف ومخرج	"احمد جلال"
	أول مواطن مصري سافر إلى هوليود لدراسة فن السينما	"حسن عزت"
1931	أول أستوديو مصري وفقا للمواصفات الفنية في ذلك الحين	"أستوديو رمسيس" ليوسف وهبي
	أول فيلم يؤخذ عن قصة أدبية	قصة" زينب" لمحمد حسين هيكل من إخراج محمد كريم
	أول محاولة لاستخدام الصوت في الأفلام المصرية	فيلم "تحت ضوء القمر "
	أول محاولة لاستخدام الألوان	في فيلم " زينب"
14 مارس 1932	أول فيلم مصري ناطق	فيلم "أولاد الذوات " للمخرج محمد كريم
14 افريل 1932	أول مطربة ظهرت في السينما المصرية	"نادرة" في فيلم " أنشودة الفؤاد"
04 ديسمبر 1944	أول مطرب ظهر في السينما المصرية	"محمد عبد الوهاب" في فيلم "الوردة البيضاء"
1932-1935	أول فيلم مصري أنتج في عهد السينما الصامتة ثم أضيف إليه الصوت في عهد السينما الناطقة	فيلم" الضحايا " إنتاج وبطولة بهيجة حافظ
22 ماي1944	أول برنامج سينمائي مصري كامل	في سينما "فؤاد "بالقاهرة
1944	منح لجنة المراقبة والتمثيل بوزارة المعارف عدة جوائز مالية للبارزين في صناعة السينما المصرية	قيمتها 50 جنيه مصري
1944	ايفا داول بعثة فنية سينمائية إلى أوربا	أوفدها طلعت حرب لدراسة التصوير في برلين
1944	أول فيلم مصري اقتبس موضوعه من أعمال أديب أجنبي من قصة"توباز"لمارسيل بانيول	فيلم "ياقوت" وصور في باريس

1936	أول الأفلام المصرية التي عرضت بالخارج وفي نفس الوقت أول فيلم أنتجه أستوديو مصري	فيلم "وداد" وقد عرض في الهند ، فينيسيا ، لبنان وأمريكا الجنوبية
	أول فيلم أجنبي دبلج إلى اللهجة المصرية فكرة احمد سالم	"جاري كوبر الشاذ "أو ميستر ديذر يذهب إلى المدينة
جانفي 1949	أول فيلم مصري صادرته الرقابة	فيلم "لاشين "
1949	أول فيلم مصري عالج مشكلة اجتماعية نابعة من الصميم المجتمع المصري به سمات الأسلوب الواقعي	"العزيمة " للمخرج كمال سالم
1941	أول فيلم كوميدي غنائي استعراضي راقص مصري	" مصنع الزوجات " للمخرج نيازي مصطفي
1950	ظهور أول فيلم مصري كامل بالألوان الطبيعية من إخراج حسين فوزي	"بابا عريس"
1951	أول إنتاج مشترك بين مصر والدول العربية	"القاهرة- بغداد"للمخرج المصري احمدبدرخان
1959	أول عميد للمعهد العالي للسينما	" محمد كريم "
1960	أول مهرجان دولي أقيم بالقاهرة	"المهرجان الإفريقي الأسيوي الثنائي للسينما" في بلطيم
1970	أول مهرجان قومي للأفلام المصرية	"المومياء" للمخرج شادي عبد سلام
	أول فيلم مصري فاز بعدة جوائز عالمية	أسبوع أفلام يوسف شاهين " أقيم في باريس"
ابتداءا من 10 جانفي 1970	أول عرض عالمي لمخرج مصري (عرضت الأفلام التالية: الناصر صلاح الدين، فجر يوم جديد، جميلة باب الحديد، الأرض)	

المرجع: أحمد كامل مرسى ومجدي وهبة: م ، س ، ذ .ص ص: 50، 53.

إن السينما المصرية بالمفهوم الصحيح نشأت عام 1926 عندما اخرج وداد عرفي فيلمين لحساب شركة إنتاج فرنسية مثلت فيه كل من عزيزة أمير، فاطمة رشدي واسيا دانمر وماري كويني اللواتي كن الحجر الأساسي في بناء الصناعة السينمائية في مصر، ويحدد السينمائيون المصريون تاريخ نشأة الصناعة السينمائية المصرية في عام 1927 عندما اخرج احمد جلال فيلم **" ليلى"** مع الممثلة عزيزة أمير ، تبع هذا الفيلم في عام 1928 بفيلم **" غادة الصحراء "** مع آسيا داغر وماري كويني في حين اشترك الممثل المسرحي الكبير يوسف وهبي في فيلم **" زينب "** للمخرج احمد كريم [1] .

عند ظهور الفيلم الناطق كانت الصناعة السينمائية في مصر مجهزة بدرجة كافية للولوج في مغامرة إنتاج الأفلام الناطقة ، وأمل المنتجون المصريون في استغلال هذه الصناعة الفنية بما أن السوق العربية مفتوحة تماما أمام هذا الإنتاج لعدم وجود صناعة سينمائية منافسة لها في كل دول العالم العربي، فلم يكن أول فيلم مصري ناطق سوى نصف مصري ونصف ناطق ، حيث أنتج في أستوديو باريسي وكان صامتا بنسبة 60 بالمئة وهو فيلم **" أولاد الذوات "** من إخراج محمد كريم ويوسف وهبي [2]

وقد سبق هذا الفيلم محاولة لإنتاج فيلم ناطق في مصر سنة 1929بفيلم **" تحت ضوء القمر"** للمخرج شكري ماضي وعبد المعطي حجازي وعرض الفيلم في جوان 1930 ولكن لم ينجح لعدم صحة التطابق بين الصوت و الصورة [3]

وبعدها تم إخراج **" أنشودة الفؤاد "** لمخرجه نحاس في افريل 1932 ،وعرفت السينما المصرية انطلاقة كبيرة بعد عام 1935 ، حيث انتبه بنك مصر لما يمكن أن تدره الأفلام السينمائية من أرباح فأسس عدة استوديوهات حديثة وكبيرة في القاهرة ، كما ظهرت بعد ذلك عدة شركات إنتاج نذكر من بينها شركة "ايزيس فيلم " لصاحبته الممثلة المسرحية القديرة عزيزة أمير، وهكذا وصل عدد الأفلام المنتجة فيها إلى حوالي 20 فيلما عام 1936 ، من بينها فيلم **"وداد"** للمخرج الألماني Fritz Kramt الذي حقق إرادات ضخمة في الدول العربية كما في مصر(قد مثلت فيه المطربة الشعبية الكبيرة أم كلثوم) .

---

(1):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص: 59 .

(2):نفس المرجع ، ص: 180 .

(3):أحمد كامل مرسي، مجدي وهبية : م ، س ، ذ ، ص:51 .

وقبل الحرب العالمية الثانية دخل ممثلون ومطربون وراقصات إلى ميدان السينما خاصة وأن نجوم الفن كان الركن الأساسي في نجاح الأفلام المصرية واشتهر الكثير منهم مثل : محمد عبد الوهاب ، أم كلثوم ، ليلى مراد ، أسمهان .... واقتبست عدة أفلامهم من الأعمال الأدبية الحديثة مثلا: " زينب "،"رصاصة في القلب"....

وخلال سنوات الحرب عرفت السينما المصرية ازدهارا كبيرا، وأنتجت الاستوديوهات المصرية عددا من الأفلام الغنائية الراقصة والغرامية ، وقام المخرج كمال سليم بإخراج فيلم " ليلة الجمعة "،"البؤساء" لفيكتور هيجو و" شهداء الغرام " اقتبسها عن رواية "روميو وجولييت " للمؤلف " شكسبير"، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية انتشرت شهرة الأفلام المصرية في الدول العربية وارتفع الإنتاج إلى 64 فيلما خلال 1945-1946 ويتسم الكثير منها بأنها ذات مستوى فني رفيع . ومن الأفلام التي ظهرت ولقيت رواجا تجاريا فيلم "السوق السوداء" لنازي مصطفي وكذا فيلم "لعبة الست" لولي الدين سامح و "العمال" ،"رابحة "،"عنتر وعبلة "للمخرج كامل مرسي و"ليلى بنت الفقراء" لأنور وجدي، وكذا "الماضية المجهول" و "النائب العام" لأحمد سالم وأيضا "الجيل الجديد" و "تاكسي منظور" للمخرج احمد بدرخان [(1)]

إن أهم حدث في تاريخ السينما المصرية في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين هو ظهور فيلم "العزيمة" في نوفمبر 1949من تأليف وإخراج كمال سليم، وهو الفيلم الذي يعالج مشكلة البطالة و العمل الحر بأسلوب واقعي نابع من صميم الحياة المصرية ويقدم العديد من النماذج البشرية في الأحياء الشعبية (المزين ، الجزار، الفران ، الحانوتي ...)وكانت تقوم بأدوار رئيسية في صلب الموضوع، وقد اعتبره النقاد و المؤرخون بأنه طفرة كبيرة وناجحة ومتقدمة في تاريخ السينما المصرية، فيما اعتبره المؤرخ الفرنسي جورج سادول أنه أحد الأفلام المئة المختارة في تاريخ السينما العالمية [(2)].

في حوالي 1950 استلم جيل جديد من السينمائيين المشعل مكان السينمائيين القدامى الذي اهتم بإنتاج الأفلام التجارية كان أفضلها المخرج صلاح أبو سيف ويوسف شاهين، ومهد سقوط الحكم الملكي في جويلية 1952 الطريق نحو مرحلة جديدة في تاريخ مصر والسينما المصرية. [(3)]

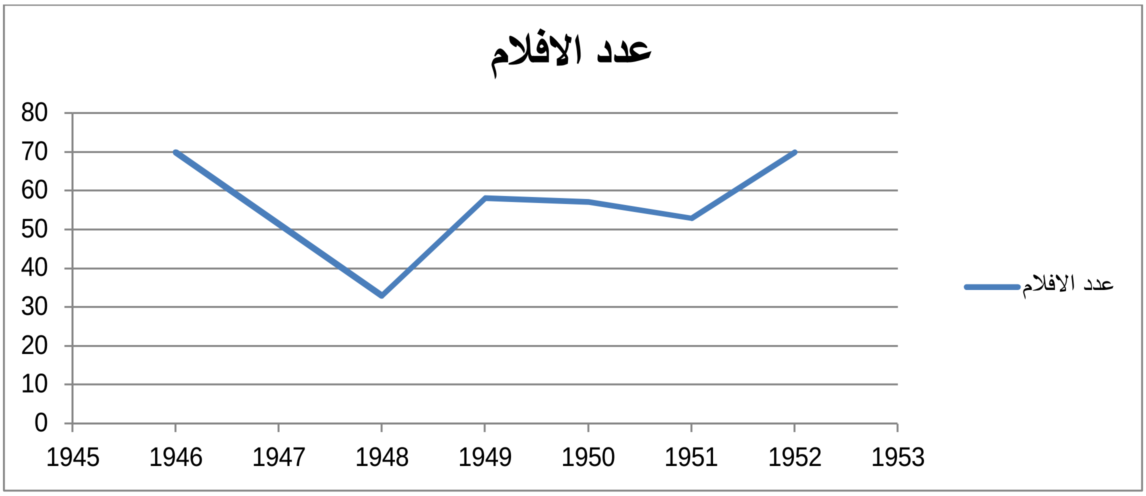
---

(1):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص ص: 61 ، 62 .
(2):أحمد كامل مرسي، مجدي وهبية : م ، س ، ذ ، ص: 57 .
(3):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص: 63 .

ويمكن تلخيص تطور الإنتاج السينمائي المصري من انتهاء الحرب العالمية الثانية إلى عشية ثورة 1952 في الجدول التالي :

الجدول رقم (8): تطور الإنتاج السينمائي المصري في الفترة الممتدة (من 1946الى 1952)

السنة	1946	1948	1949	1950	1951	1952
عدد الأفلام	70	33	58	57	53	70



الشكل رقم (3): منحنى بياني يمثل تطور الإنتاج السينمائي المصري من 1946 إلى 1952 .

المرجع : احمد كامل مرسى ،مجدي وهبة :م،س،ذ،ص:58،59.

تعد هذه الفترة مرحلة عصيبة مليئة بالتيارات المتعارضة والميول المتضاربة، حيث تعرض الفيلم المصري لعدة عوامل من المد والجزر، من النجاح والفشل، بلغت معركة الأفكار والقيم أقصى مداها في هذه المرحلة بعد أن صارت قوة التجار ومنتجي الأفلام قوة فعالة وخطيرة، وكادت أن تقضي على الأفلام ذات العمق والأصالة لولا صمود بعض السينمائيين القدامى وجهود بعض السينمائيين الجدد، وإصرارهم على المقاومة والسعي المتواصل من اجل المحافظة على التوازن.

كما زادت في هذه الفترة عدد الشركات والأفلام زيادة خطيرة بلغت عتبة المئة فيلم، حيث بلغ متوسط الأفلام في كل موسم بين 60-70 فيلما، بل وفي بعض الأحيان وصل حتى 80 فيلما، حيث ظهر أكثر من 30 مخرجا ومثلهم من المصورين والعناصر الفنية الأخرى، اثبت البعض منهم كفاءته في حين فشل البعض الآخر.[1]

(1):أحمد كامل مرسي، مجدي وهبة : م ، س ، ذ ، ص: 59 .

✓ **الجزائر:**

استخدم الاستعمار الفرنسي السينما كأداة فاعلة ومؤثرة لخدمة مصالحه من خلال تثبيت هياكل في مجال العمل السينمائي لتنظيم القطاع والتحكم فيه بصورة جيدة، وكان هدفها من كل هذا البناء الهيكلي هو احتكار الإنتاج السينمائي لضمان تصوير الجزائر وفق ما يتماشي مع السياسة الاستعمارية التي انتهجتها وإعطاء صورة جميلة لفرنسا كتبرير لوجودها بالجزائر وهو حمل راية المدنية والحضارة لشعب متخلف...

وقد أدركت فرنسا أهمية السينما في وقت مبكر لذا اهتمت بها، وما اهتمام السلطات الاستعمارية بالسينما إلا دليل على إيمانها على أنها وسيلة قوية للتأثير والتوجيه وهذا يظهر من خلال كتابات بعض القادة العسكريين

على غرار العقيد **" مارشون , colonel Marchand"** الذي قال : ***" إن السينما تفعل في الأهالي من السود والأقل سمرة فعل المستأثر بشرط أن تخضع الأفلام المعروضة لعملية انتقاء دقيقة على أساس أنها للتسلية وليست للترهيب (...) فليس هناك وسيلة أحسن من" الضحك " لتجريد البدائيين من سلاحهم (...) باختصار السينما الفكاهية هي سلاح للظهر بإفريقيا وغيرها (...) ويعطي نتائج فورية وتجعل مالك هذه التقنية بمثابة الساحر ،وفي نظر هؤلاء البدائيين لا يوجد شيء أعظم من ذلك "***

ونفهم من هذا التصريح أن إضحاك البدائيين جعلهم ينسون الإحتلال والدخلاء على أراضيهم وتحقيرهم وجعلهم أدنى مرتبة وأقل شأنا.

ومن جهة أخري يقول "فليب لوكاس , Philippe Lucas" و "جون كلود فاتين ,Jon Claude vatin ***"(...) لماذا لا نستغل الفرصة لخلق الضحك الساحر ، المحتقر أكثر منه المسلي ، والمحرر ، حيث يستهزأ بالأدب والأخلاق وتتحول السلوكات الحميدة والعالية إلى سكاتشات هزلية (...) وذلك بدعي التربية والتكوين " .***

وهذه التصريحات لكبار قادة الجيش الفرنسي دليل على إيمان السلطات الاستعمارية بنجاعة السينما في إقناع الأهالي الجزائريين بالرسالة الخيرة للإستعمار الذي يحمل الحضارة لهذا الشعب البائس ومن ثم يقتنع هذا الأخير بأنه أقل شانا من الأوربي وبالتالي إذا أراد إن يصبح إنسانا حقيقيا مثل الفرنسي عليه تكلم لغته وتبني قيمه وإلقاء قيمه البالية جانبا... وكل هذا بغرض قتل أي محاولة للإنتفاضة أو الرغبة في المطالبة بأدنى حق.

وخلال الفترة الممتدة من أربعينيات القرن العشرين إلى غاية اندلاع حرب التحريرا ْنشا ْت عدة مصالح وأقسام ودواوين ومديريات ... لتتمكن بموجبها من التحكم في القطاع و الوضع، يوما بعد يوم بقدرة وفعالية.

الجدول رقم(9) : يمثل هياكل السينماتوغرافية في الجزائر (1940-1954) (1)

السنة	الهياكل المنجزة
ديسمبر 1940	- مصلحة الإعلام والتوثيق
مارس 1947	- مصلحة السينما: • قسم السينما / التسيير السينماتوغرافي. • القسم العام، الدور التنظيمي. - ظهور العربة المتنقلة السينماتوغرافية الأولي: • بناء أول سيارة سينمائية في باريس للجزائر. •
جويلية 1947	- المصلحة السامية للجيش: • مصلحة السينما التابعة للجيش(مصور،سائق،منشط،كاتب) - مصلحة النشر السينماتوغرافي (رئيس المصلحة ، نائب تقني03)
مارس 1954	- الفيدرالية الفرنسية للتعليم: • الديوان الجزائري للسينما التربوية . • مدير مكتب الحاكم العام . • مدير شؤون المسلمين .

المرجع:نادية موسلي: م ، س ، ذ. ص:38.

تحليل الجدول:

وإذا أردنا التعمق أكثر في الظروف التي أنجزت فيها فرنسا هذه الهياكل والدوافع التي كانت وراء الحرص الكبير للسلطات الفرنسية على تشييد مختلف هذه المصالح ، لابد أن نتوقف قليلا عند سنة 1940 وهي السنة التي نزل فيها الحلفاء في إفريقيا الشمالية (الجزائر والمغرب) تحت ظل **" الديوان البسيكولوجي للحرب , psychological warfar offio "** ، قبل هذا الإنزال كانت القوات الكولونيالية قد وجهت

(1):نادية موسلي: م ، س ، ذ ، ص:38 .

اهتمامها لهذا النوع من السينما الدعائية بحيث أنشأت في 1940 قسما للإعلام والبرمجة اتخذ اسم "مصلحة الإعلام والتوثيق " وضعت تحت إشراف الحاكم العام للجزائر، مهمته مراقبة كل المعلومات المكتوبة والمسموعة والمرئية وكان الهدف الأساسي من إنشائها السيطرة الإعلامية للوقوف في وجه المد النازي، لتتحول بعدها لمواجهة الحركات التحررية الوطنية، وقد امتد نشاطها لإنتاج حصص إذاعية بثلاث لغات (الفرنسية ، العرية والأمازيغية) باستعمال مراسلين قصاصين شعبيين متنقلين، وفي سنة 1943 وبتحريض من الجنرال " كاترو , Catroux " أعيد إحياء مشروع الجنرال "وايند , Weygand" 1941 المتمثل في تسخير سيارات الإدارة للتجول في كل القطر الجزائري من أجل دعم وتقوية الحصص المخصصة للمسلمين من طرف **" راديو فرنسا , Radio –France "** ، وذلك لإنشاء شبكة إعلامية دعائية ناطقة أساسا بالفرنسية .

وبعدها حولت مصلحة السينما التابعة للجيش هذه السيارات إلى وحدات متحركة للعرض السينمائي ووضعت تحت المسؤولية الإدارية **"لقسم الإعلام والتوثيق الإسلامية "** وكلفتها بالقيام بجولات عبر ربوع الوطن .

وقد كانت الأفلام الوثائقية التي كانت تعرض عرفت نجاحا كبيرا الشيء الذي زاد من اهتمام السلطات ووعي الحكومة العليا بأهمية السينما كأداة لتوجيه الأفكار، ومن ثم تقرر إنشاء وحدة متنقلة للعرض السينمائي من باريس إلى مرسيليا قبل أن تحل بالجزائر في جوان 1946 وبعد إنشاء " قسم الدعاية " و "الوحدة المتنقلة " عرفت مصلحة الإعلام والتوثيق دعما وتوسعا أكبر .

وبعدها تم إنشاء " مصلحة السينما " في 22 مارس 1947 التي وضعت تحت سلطة مدير مكتب الحاكم العام ، ودورها الأساسي هو إنتاج أفلام وثائقية حول الجزائر إلى جانب مهمة شراء أفلام للتزويد المنتظم للفيلمينك التابع لقسم التوزيع السينمائي SAC الذي أنشأ في 1943 .

كما ضمت مصلحة السينما "قسم عام للسينما والثقافة " مهمته ضمان العلاقة مع المركز السينمائي بفرنسا CNC ودراسة التجارب المتبناة في الجزائر والمأخوذة من التجربة الباريسية ، إلى جانب مهمة تحضير النصوص القانونية الخاصة بتنظيم المهنة وإعطاء رأيها حول تحديد أسعار التذاكر وتصنيف قاعات السينما إلى جانب تشجيع إنتاج المضامين الاجتماعية في السينما ، بالإضافة إلى مهمة ثقافية محضة تقوم على تطوير السينما التجارية والتنسيق بين نشاطات الهيئات السينماتوغرافية والثقافية .

كما اشتملت " مصلحة الإعلام والتوثيق " على **" قسم للتوزيع السينماتوغرافي "** **"SDC", "Service de diffusion cinématographique"** ، وفي 1950 تم إنشاء " الديوان الجزائري للسينما التربوية **« L'office algérien du cinéma éducateur » « L'O ,A, C, E »** وكان لهذا القسم الفضل في تقريب السينما من السكان والأهالي . (1)

غير أن الجزائريين أيقنوا مهمة الصورة وبلاغتها في نشر الحقائق فاهتموا بذلك، وهو الأمر الذي سيتحقق لهما فعليا بعد عشرين عاما من إنشاء فرنسا لمصلحة الإعلام والتوثيق (1940) ، وذلك بإنشاء مصلحة السينما التابعة للحكومة الجزائرية المؤقتة عام (1960) .

**** ميلاد السينما في الجزائر في معارك حرب التحرير :**

أدرك قادة جبهة التحرير الوطني أهمية الصورة وقدرتها على التأثير مبكرا، وبعد ثلاث سنوات اتجهت الكاميرا إلى الجبال وأصبحت سلاحا فعالا ، ففي سنة 1956 اتجه عدد من المتعاطفين وعلى رأسهم المخرج اليساري المتضامن مع القضية الجزائرية **"رونيه فوتيه , René Vautiér "** إلى الجبال حاملين عتاد التصوير، إذ يقول رونيه فوتيه في هذا الصدد: ***" (...) بالنسبة إلينا كان الأمر ضروريا وإلزاميا من اجل الكشف عن الوجه الحقيقي لفرنسا الاستعمارية "***، وفي سنة 1957 اتفق كل من رونيه فوتيه مع عبان رمضان على إنشاء مدرسة سينمائية جزائرية في أعالي الجبال وكان مقرها بالولاية الأولى وبالضبط في تبسة **" L'école de cinéma de maque"** اطلق عليها اسم **" فرقة فريد , Group Farid "** وكانت تحت إشراف رونيه فوتيه ، وكانت تضم كل من محمد قنز ، جمال ساندرلي ، علي جناوي ، بيار كليمون ، عبد الحميد مقداد ، وقد استشهدوا جميعا في ساحة المعركة ، والتحق بهم لاحقا احمد راشدي وفلنتشين بيلور. (2)

وقد صورت العديد من الأفلام في الغابات، وهي شهادات سينمائيين شجعان صورت ابتداءا من عام 1957 أبرزت للعالم كله كفاح الشعب الجزائري من اْجل استقلاله (3) ، كما أنتجت هذه المدرسة بعضا من الأفلام التلفزيونية حول المدرسة نفسها ، وممرضات جيش التحرير، وكذا حول هجمات منجم الونزة ، بثت على شبكات تلفزيونية في البلدان الاشتراكية . للإشارة فقط أن هذه المدرسة حصلت على الدعم من المعسكر الشرقي (الدول الاشتراكية) في إطار سياسة الاحتواء التي كان يعمل بها كل معسكر، خاصة جمهورية

---

(1):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص ص:30 ، 31 .

(2) : Maherzi Lotfi : <u>Le cinéma Algérien : Institution imaginaire idiologie</u> ; Société nationale d'édition et de diffusion ; Alger .1980.p :42.

(3):محمد بن صالح: <u>الجسر السينمائي موسوعة المتوسط</u>، تر: حسين بن منصور، منشورات زرياب، الجزائر. 2004 ، ص84 .

ألمانيا الديمقراطية التي كان يتم فيها التركيب والتحميض [1] ، وكانت فرنسا تحرص على عدم وصول هذه الصور إلى العالم وهي الصور التي استفاد منها السينمائيون الجزائريون للترويج لقضيتهم ، كما استفادوا منها لاحقا بعد الاستقلال في تصوير أفلام وثائقية أو ثورية على غرار فيلم "معركة الجزائر" الذي وظف الكثير من هذه الصور الحية كدعامة ووثائق شاهدة على مجازر فرنسا في الجزائر، كما تم الاستعانة بهذه الصور الوثائقية لتدوين تاريخ الثورة في الجزائر .

ومن الأفلام التي صورت كذلك فيلم **" ساقية سيدي يوسف "** 1958 لبيار كليمون حول القرية التونسية التي قصفتها الطائرات الفرنسية ، وفيلم **" اللاجئون , Les Réfugies "** عام 1957 للمخرجة **"سيسيل دي كوجيس , Cécile de Cujis "**، وبعد عودتها إلى فرنسا حكم عليها سنتين سجنا ، كما صور فيلم **"الجزائر تلتهب , L'Algérie en flammes** " 1958 لرونيه فوتيه بمساعدة فرقة جبهة التحرير الوطني ، أما الإنتاج فهو مشترك بين فوتيه و شركة من جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، وقد كان هذا الفيلم من أكثر الأعمال تأثيرا آنذاك لأنه صور في قلب " جبال الاوراس " واظهر الحياة اليومية للجنود في الجبال و بعض العمليات الفدائية التي قاموا بها (تفجيرات ،كمائن ...) أما التعليق فقد ركز على توضيح أهداف الثورة ، وفي عام 1958 تم تصوير فيلم**" جزائرنا "** من إخراج محمد الأخضر حامينا وجمال شاندرلي ، هذا الفيلم الذي احدث ضجة كبيرة إذ يظهر تاريخ الكفاح بطريقة الصور المتحركة واتخذت فيه صور فيلم **"الجزائر امة "** لرونيه فوتيه 1955 دعامة له .

وخلال الفترة الممتدة بين (1961- 1962) تم إنتاج أفلام قصيرة منها **"عمري ثماني سنوات , J'ai huit ans "** إخراج كل من **" يان واولقا لوماسون و رونيه فوتيه "**، وفي نفس الفترة أنتجت مصلحة السينما * التابعة للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية التي أنشأت بعد عام 1960 فيلمين قصيرين الأول بعنوان **"ياسمينة ,Yasmina "** للمخرج محمد لخضر حامينا 1961 ، والآخر **"بنادق الحرية , Les fusils de la liberté"** 1962 إخراج محمد لخضر حامينا مع جمال شاندرلي والذي صور مراحل نقل الأسلحة عبر الصحراء ، وكانت آخر الأعمال التي أنجزت في هذه الفترة فيلم **"خمسة رجال والشعب , Cinq hommes et un peuple "** للمخرج رنيه فوتيه وذلك سنة 1962 . [2]

---

(1):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص: 44 .

***:أصبحت مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة تابعة لجيش التحرير الوطني والتي أرسلت شباب إلى موسكو وبراغ لتعلم مهنة السينما.**

(2):نفس المرجع : ص ص:45 ، 46 .

ومما سبق يمكننا القول أن ظهور السينما الجزائرية ارتبط بظروف تاريخية وسياسية هامة ذات دلالات وانعكاسات رئيسية على مضمون الأعمال التي تم إنتاجها وعلى الاتجاه الذي ستتخذه لاحقا، وتجدر الإشارة إلى أن القوات الاستعمارية كانت تسعى بكل ما أوتي لها من قوة للوقوف في وجه هذه الأشرطة ومنع وصول هذه الصور إلى العالم إما عن طريق قتل وسجن السينمائيين المنتمين إلى المدرسة أو انجاز أفلام دعائية حول المجاهدين ونعتهم ب " الفلاقة " أو " الأنذال " ، والغاية من كل هذا إحداث القطيعة بين الشعب و المجاهدين وزعزعة ثقة الشعب بالثوار وفك أواصر التضامن مع جيش وجبهة التحرير الوطني... إلا أن هؤلاء المخرجين (السينمائيين) الجزائريين تحدوا بذلك الاستعمار الفرنسي ، وساهموا بنقل مرحلة من مراحل التاريخ الجزائري رغم الخطر المحدق بهم والصعوبات التي اعترضتهم، خاصة أن فرنسا لم تكن تميز بين حامل السلاح وحامل الكاميرا فكلاهما سلاحان فتاكان يهددان وجودها الذي عمر طويلا .

- ✓ **سوريا :**

إن الإنتاج السينمائي السوري ولد بعد عام واحد فقط من ميلاد السينما المصرية ، وقد ظهر أول فيلم سوري طويل تحت عنوان **"المتهم البريء "** للمخرج السوري "أيوب البدري" ، والذي أنتجه عام 1928 معلنا بذلك بداية الإنتاج المحلي السوري (تحت الانتداب الفرنسي) ونال نجاحا في سورية ولبنان، وكانت عدد الأفلام السورية التي أنتجت إلى غاية استقلالها عام 1946 تعد على أصابع اليد الواحدة .(1)

وفي عام 1931 اخرج المهندس الزراعي إسماعيل أنزور (الذي اطلع على العمل السينمائي في سويسرا فيلم **" تحت سماء دمشق"** وهو الفيلم الروائي الثاني في تاريخ الإنتاج السينمائي السوري والذي تدور وقائعه في شوارع العاصمة القديمة ، وقد انتهي إنتاجه بكارثة مالية كبيرة لأنه تضرر بفعل منافسة الأفلام المصرية الناطقة الأولى ودخولها إحدى صالات دمشق حيث عرض الفيلم المصري **"أنشودة الفؤاد"** الأمر الذي اثر على الفيلم عند نزوله إلى صالة العرض خصوصا أن الفيلم احتوى على مشاهد غنائية من أداء إحدى المطربات البريطانيات وهي المطربة "نادرة" ، ومن جهة أخرى إقدام السلطات الفرنسية على إيقاف عرض الفيلم تحت ذريعة المطالبة بدفع تعويضات عن حقوق مؤلفي الموسيقى التي استخدمت في الفيلم ، ورغم تسوية المشكلة إلا أن الخسارة تقاسمها الشركاء . وفي عام 1937 شرع أيوب بدري في إنتاج فيلمين جديدين طويلين الأول هو **" نداء الواجب "** والآخر تدور أحداثه حول الثورات الفلسطينية ضد الانجليز (وقد استعيرت مشاهد المعارك من أفلام أجنبية أو إخبارية) وكان هذان الإنتاجان صامتان حيث لم يوفق القائمون

(1):محمد منصور: السينما السورية حاضرة في المهرجانات ...غائبة عن الجمهور، مجلة دبي الثقافية، العدد 02. 2005.ص 92 .

بها على تركيب الصوت أثناء العرض رغم أن السينما الناطقة قد ظهرت منذ أكثر من سبعة سنوات وبالتالي كانا اخفاقين جديدين . [1]

إن العدد المحدود للأفلام المنتجة وتعثر الإنتاج السينمائي السوري يرجع سببه للرقابة الفرنسية، و العرقلة التي كانت تضعها الإدارة الفرنسية، مما أدى إلى حصار هذه الصناعة الفنية وإفساد كل سنة للإبداع السينماتوغرافي . [2]

✓ **العراق :**

عرف العراق السينما متأخرا نسبيا عن الأقطار العربية الأخرى، إذ نشأت أول دار للعرض السينمائي في بغداد عام 1909 حيث عرضت أول الأفلام في دار الشفاء في الكرخ دون أن يعرف اسم مستورد تلك الأفلام، فأغوى إقبال الجمهور على مشاهدة الأفلام التجار العراقيين على الإستثمار في مجال استيراد الأفلام السينمائية [3]، وتوسعت هذه العروض مع تأسيس الحكومة العراقية وإدخال الأفلام العربية الأولى وتوسع السينما الناطقة مما أدى إلى اندفاع بعض الشباب لمحاولة إخراج الأفلام العراقية [4] .

وهكذا بدأت السينما العراقية مسيرة الإنتاج المحلي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، فأخرجت فيلمين طويلين بالاشتراك مع مصر من إنتاج الشركة المصرية والعراقية ، فكان الفيلم الأول هو **"القاهرة / بغداد"** 1945 للمخرج المصري احمد بدرخان وتمثيل حقي الشبلي وإبراهيم جلال ، من إنتاج شركة إسماعيل شريف من العراق وشركة اتحاد الفنيين المصريين . وبعد هذا الفيلم اخرج فيلم **"ابن الشرق"** عام 1946 من إنتاج شركة "أفلام الرشيد العراقية المصرية" وإخراج المصري نيازي مصطفى ومثل فيه من العراق عادل عبد الوهاب ، حضيري أبو عزيز وعزيز علي ، ومن مصر لبشارة راكيم ، مديحة يسري ، آمال محمد و نورهان . تجدر الإشارة إلى أن الممثلين الرئيسيين هم من العراق أما المصريات فقمن بالأدوار النسائية باعتبار أن التقاليد العراقية تستنكر أن تصبح النساء ممثلات [5].

وبعد نجاح هذين الفيلمين شجع تأسيس أستوديو بغداد الذي أنتج في عام 1948 أول فيلم عراقي طويل غير مشترك وهو فيلم **"عالية وعصام "** من إخراج الفرنسي " اندري شوتان " وتصوير " جاك لومار " بطولة إبراهيم جلال وعزيمة توفيق ، ورغم أن الفيلم تميز بجودة كبيرة ، إلا أن عدم إتقان لهجة البدو في الحوار اُفقده العلاقة الشعبية مع الجمهور، وعرض فقط في مصر لكن لم يحقق نجاحا شعبيا وماديا يتناسب مع كلفته الإنتاجية التي قدرت ب20 ألف دينار عراقي .

---

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:538 .

(2):محمد بن صالح: م ، س ، ذ ، ص:74

(3):قيس الزبيدي: م ، س ، ذ ، ص ص: 189 ، 190 .

(4):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص: 34.

(5):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص: 539.

تجدر الإشارة فقط إلى أنه بعد عام 1948 (نكبة فلسطين) ونشوء دولة إسرائيل تم غلق أستوديو بغداد وبيعت ممتلكاته التقنية في المزاد بسبب العثور على وثيقة تثبت استخدام هذا الأستوديو كمركز للتجسس لصالح إسرائيل .

وفي 1949 عاد العراق إلى الأفلام المشتركة فتم إخراج فيلم **"ليلى في العراق"** للمخرج المصري كامل مرسي وبطولة العراقي إبراهيم جلال واللبناني محمد سليمان .غير أن أول فيلم عراقي لمخرج عراقي لم ينتج إلا في عام 1952 وهو فيلم **" فتنة وحسن "** للمخرج حيدر العمر وهو الفيلم الموسيقي بجوه القروي الذي حقق نجاحا تجاريا ضخما إذ عاد بعشرة أضعاف تكاليفه . ثم تلاه في العام نفسه فيلم **"من المسؤول؟"** للمخرج عبد الجبار ولي وتمثيل ناهدة الرماح ، ويطرح هذا الفيلم مشكلة اجتماعية بالغة الأهمية والخطورة في ذلك الوقت المبكر، وهي مسألة مواجهة الموظف الشاب الصغير لحقيقة أن زوجته التي اختارها كانت قد فقدت عذريتها في صغرها لأسباب خارجة عن إرادتها، ثم متابعة تطور موقفه وعواطفه تجاهها ، ثم أخرج كاميران حسني عام 1956 فيلم **" سعيد أفندي"** تمثيل يوسف العاني وزينب ، هذا الأخير يعتبر أهم الأفلام العراقية في تلك المرحلة التي سبقت ثورة 1958 . (1)

✓ **المغرب :**

قبل الحرب العالمية الثانية لم ينتج في المغرب أي فيلم ناطق باللغة العربية، ولكن خلال سنوات الحرب حلمت المغرب بمنافسة مصر في السيطرة السينمائية على السوق العربية الواسعة بمساعدة مصدر فرنسي كبير هو **B.N.C.I** فتم إنشاء أستوديو كبير مجهز تجهيزا كاملا في مدينة الرباط ، تم في هذا الأستوديو إنتاج ستة أفلام (أربعة منها ناطقة باللغة العربية) عام 1946 ، وفي عام 1947 أربعة أفلام ، أما في عام 1948 فتم إنتاج ستة أفلام .

اخرج **« André Zwoboda »** المساعد القديم للمخرج **« Jean Renoir »** بتمويل من عدة أشخاص مراكشيين فيلمين بنسختين واحدة فرنسية والأخرى عربية ولكن دون أن يحققا نجاحا يذكر. لم ينجح أيضا فيلم **"Noces de sable "** للمخرج **"Pierre Bost "** ومساعده **"Jean Aurenche "** الذي اخرج فيلم **"الباب السابع "** الذي روى أسطورة غرام تماثل أسطورة تريستان وايزولت قام بتمثيل الأدوار فيه ممثلون مراكشيون فقط . لم ينجح هذا الفيلم رغم مشاهده الجميلة للغاية وقصته الممتازة وعندما عرض في الدول العربية سخر منه المشاهدون لأنه جاء ليحدثهم عن أسطورة قديمة لا يصدقها العقل في حين كانت الأفلام المصرية تقدم قصصا مستوحاة من الحياة العصرية. (2)

---

(1):سمير فريد:م ، س ، ذ ، ص:20 .

(2):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص ص: 183 ، 184 .

وبما أن النتائج المالية لكل الأفلام التي أنتجها الأستوديو كانت مخيبة للآمال فتوقف الأستوديو عن الإنتاج بعد 1960 .

- **تونس :**

عرفت تونس السينما بعد شهور قليلة من العرض السينمائي الأول في العالم في باريس، كما عرفت أول محاولات صنع سينما محلية في ظل الاستعمار الفرنسي عام 1921 عندما اْخرج الناقد والمصور " شيهاما شكلي " الفيلم الروائي القصير تحت عنوان **" الزهراء "** ، لكن محاولاته لم يتح لها الاستمرار (1) ، وفي سنة 1934 تم إخراج أول فيلم تونسي طويل بعنوان **" عين الغزال "** للمخرج "شيهاما شكلي" وهو من الآثار السينمائية التونسية والعربية الثمينة قبل الاستقلال (2) .

وفي عام 1935 أنتج في تونس بتمويلات خاصة الفيلم **" تركي"** مع الممثلة " حسيبة بودشاي " ثم اخرج **« J.A.Kreuzi »** فيلم **" مجنون القيروان "** وهو فيلم غنائي لم يكتمل بسبب اندلاع الحرب ، ثم اخرج نفس المخرج فيلم **" علي ابن الجنوب "** مع المطرب " رضا قاهر " ولكن لم ينجح هذا الفيلم في اختراق أسواق الدول العربية وظل نجاحه محدودا.(3)

وقد تأسست بتونس في (1944-1945) شركة الإنتاج **" استوديوهات إفريقيا"** التي حلت محل "المركز السينمائي التونسي" التابع للاستعمار الفرنسي بحيث عمل هذا الأخير على إنتاج أفلام دعائية وإعلانية فقط كما قام بمساعدة بعض المخرجين الفرنسيين والأمريكان على إنتاج أفلامهم في تونس . لكن هذه الاستوديوهات قام مديرها بتهريب معداتها إلى الجزائر بعد استقلال تونس عام 1956 (4)

- **فلسطين :**

عرفت فلسطين التصوير السينمائي منذ الأخوين اوغيست ولويس لوميير، الذين ينسب إليهما اختراع السينما ، ففي العام 1896 قام مصورو شركة لوميير بتصوير لقطات سينمائية بالقدس سميت **"محطة قطار في القدس"** كمحاكاة للمشاهد السينمائية الأولي التي عرضها الأخوين لوميير "وصول القطار" ، ثم قام توماس أديسون بتصوير فيلم **"الرقص في القدس "** عام 1902 وغيرها من المشاهد السينمائية المصورة في فلسطين التي تميزت في غالبيتها أنها من النوع الإخباري التسجيلي (الوثائقي) نظرا لقدسية المنطقة عند المشاهد الغربي سواءا المسيحي أو اليهودي ... كما شهدت فلسطين عروض سينمائية منذ بداية القرن

---

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص:24.

(2):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص:33.

(3):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص ص: 182 ، 183.

(4):سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص: 25.

العشرين سواءا لأفلام عربية أم أجنبية ، وهكذا عرفت فلسطين طقوس العروض السينمائية وأصبحت مشاهدة الأفلام والحضور إلى دور السينما نوعا من الممارسات الإجتماعية التي عهدها أهل المدن ومناسبة سعيدة لهم وموسمية لأهالي البلديات والقرى .(1)

ملاحظة :

ونحن في محاولتنا لحصر مسيرة النشاط والإنتاج السينمائي العربي في ظل الاستعمار وبعد نيل الحرية والاستقلال ، لكن حين تعرضنا لفلسطين لن نتناول الإنتاج السينمائي انطلاقا من هذين المعيارين إنما كنموذج السينما الفلسطينية قبل نكبة 1948 وما يتعلق بها ثم نعرج في المطلب الثاني لهذا المبحث على الإنتاج السينمائي بعد النكبة .

إن غالبية الروايات التي أرخت لبداية الإنتاج للسينما الفلسطينية والتي اعتمدها المؤرخون أو الباحثون ترى اْنه ينسب التاريخ الأول لنشوء السينما الفلسطينية إلى عام 1935، وذلك عندما قام إبراهيم حسن سرحان بتصوير فيلم تسجيلي قصير مدته عشرين دقيقة عن زيارة الملك سعود لفلسطين وتنقله بين القدس ويافا ويذكر أن الحاج محمد أمين الحسيني (*) رافق الملك سعود في تلك الجولة ، ويعد تصوير هذا الفيلم مغامرة فردية من قبل إبراهيم حسن سرحان (2) .

تجدر الإشارة إلى أن بداية السينما العربية تتصف مضمونا بنفس الصفات التي اختصت بها أخواتها في باقي أنحاء العالم ، فالمصورون العرب الأولون كمحمد بيومي في مصر وشكلي شيهاما في تونس ، وإبراهيم حسن سرحان ... الخ ابتدئوا بتصوير الأفلام الوثائقية والإخبارية كحفلات افتتاح المشاريع الصناعية والإقتصادية والزيارات الرسمية للملوك والرؤساء ، وفي هذا دلالة على انه كان ينظر إلى السينما كأداة إعلام وتواصل، وكحلقة وصل مابين السلطة والجماهير تطغى عليها صبغة إيديولوجية واضحة. (3)

وبعد الفيلم التسجيلي الأول في تاريخ الإنتاج السينمائي الفلسطيني لإبراهيم حسن سرحان، قام هذا الأخير جمال الأصفر بانجاز فيلم **" أحلام تحققت "**ثم اْتبعه بانجاز آخر شبيه بالأول عن احمد حلمي باشا عبد الباقي (عضو الهيئة العربية العليا) بمناسبة قدومه من القدس إلى يافا ، كما قام بتأسيس " أستوديو فلسطين " عام 1945 وأعلن عنه في صحف يافا لجمع التبرعات ودخل معه "زهير السقا" وأسسا مع بعض في ذات العام **"شركة الأفلام العربية "** وقاما بمحاولة لإنتاج فيلم تحت عنوان **" في ليلة العيد "** وأعلنا عن تصوير فيلم **"عاصفة في بيت "** ، وهكذا واصل إبراهيم حسن سرحان إنتاج أفلام دعائية إعلانية قصيرة كما أسس شركة

---

(1):بشار ابراهيم: م ، س ، ذ ، ص ص: 18 ، 21 .

***:يعتبر الحاج محمد أمين الحسيني أبرز الزعامات الدينية والوطنية في فلسطين في الفترة التي سبقت النكبة الفلسطينية 1948 وما بعدها .**

(2):نفس المكان .

(3):مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص: 12 .

إعلانات رفقة شريكه زهير السقا في مدينة يافا ووضع مقدمة سينمائية قصيرة تعرض قبل عرض الأفلام في الصالات السينمائية بفلسطين يظهر فيها محمد أمين الحسيني مع العلم الفلسطيني (1).

عموما نجد أن السينما الفلسطينية في الفترة قبل النكبة عام 1948 كانت عبارة عن محاولات ومغامرات فردية بحتة، لم تستطع خلق سينما فلسطينية حقيقية لأنها لم تكن أصلا محاولات منظمة، ولم يوضع أي أساس لصناعة سينمائية فلسطينية رغم محاولات تأسيس بعض شركات الإنتاج السينمائي والتي أخفقت جميعها لأسباب ذاتية وموضوعية ، كما لم تكن المحاولات السينمائية الفلسطينية على أساس من وعي ثقافي ومعرفة بأهمية السينما ودورها كسلاح إعلامي فعال، بل فهمت كمجرد قصص يمكن تمثيلها وعرضها على الجمهور للتسلية، وهو فهم اعتبره الدارسون غاية في البدائية والسذاجة والسطحية.

ويذكر أن الرواد السينمائيين الفلسطينيين لم يكونوا حين ذاك في عمومهم على إدراك ووعي بأهمية السينما ودورها ... وربما يكون للشرخ التاريخي والوعي الساذج البدائي دور في حقيقة اْنه لم يكن في إدراك هؤلاء السينمائيين أن السينما يمكن لها أن تكون سلاحا ممكنا وفعالا في مجال العمل الإعلامي والدعائي من اْجل قضية فلسطين وأهدافها ...

وعلى النقيض مما فعلته السينما الفلسطينية نجد أن الحركة الصهيونية قد أدركت مبكرا أهمية السينما واستخدمتها في خدمة أهدافها، ضف إلى ذلك أن القوانين البريطانية سعت إلى عرقلة تحقيق إنتاج سينمائي فلسطيني ذو قيمة فنية أو دعائية لخدمة مصلحة القضية الفلسطينية وتفضح حقيقة الاستعمار، وبذلك تكون القوانين البريطانية القمعية المانعة لعرض أو إنتاج شرائط سينمائية فلسطينية ذات علاقة بالموضوع الفلسطيني إضافة إلى قصور الوعي أصلا بأهمية هذه السينما، من الأسباب المتكافلة لعدم نشوء سينما فلسطينية في هذه المرحلة .

وفي الاستخلاص نجد أن السينما الفلسطينية قبل عام 1948 حتى في محاولاتها التي لم تتم، لم تحاول أبدا أن ترسم صورة العربي الفلسطيني أو تناول همومه أو قضاياه، فما ورد من معلومات عن أفلام أنجزت أو كان يراد لها أن تنجز، يبين أن تلك الأفلام إنما كانت تريد الإقتداء بالسينما المصرية التي كانت ذا شيوع على مستوى العروض، ولم ينتبه اْحد إلى الأفلام الصهيونية التي كانت قد أنجزت وعرضت في غير دار سينما في فلسطين وبسبب ذلك بقيت صورة العربي الفلسطيني السينمائية هي تلك الصورة التي رسمتها السينما الصهيونية خاصة واْن العربي بداْ يظهر في السينما الصهيونية منذ ثلاثينيات القرن العشرين على هيئة الهمجي المتخلف الوحشي الذي يقف في وجه المشروع الصهيوني الذي صورته السينما الصهيونية كمشروع لتحديث وتطوير فلسطين وادعاءات ومزاعم صهيونية أخرى .

(1):بشار ابراهيم: م ، س ، ذ ، ص:18 .

كما انْه من الملفت أن مؤرخي السينما الفلسطينية سواءا كانوا فلسطينيين أو عرب أقصوا أي جهد سينمائي قام به اليهود العرب في فلسطين (وليس اليهود الصهاينة) وأنكروه وتركوه لترثه إسرائيل التي لم تكن موجودة أصلا حين ذاك، ولم تحاول السينما الفلسطينية احتضانهم واستيعابهم في ذات الوقت الذي نجد فيه كيف أحسنت السينما المصرية استيعاب وهضم جهود السينمائيين المصريين اليهود ودمجهم في العمل السينمائي المصري ونموذج "توجو مزراحي" السينمائي المصري اليهودي ومساهماته السينمائية المصرية كان خير مثال على ذلك دون أن ننسى تجربة الممثلة والمطربة "ليلى مراد " . [(1)]

هذه حال السينما قبل نكبة 1948 عبارة عن محاولات فردية لمغامرين ورواد سينمائيين فلسطينيين حاولوا خلق سينما فلسطينية بعيدا عن هموم وقضايا الإنسان العربي الفلسطيني، فما حال السينما بعد أن نكبت فلسطين وشعبها بعد 1948 واحتلت أرضه وسلبت وشرد الشعب ونفي؟ وهل سيدرك السينمائيون الفلسطينيون دور هذا السلاح الفعال المتمثل في السينما في مجال العمل الإعلامي و الدعائي لخدمة القضية الفلسطينية وأهدافها ؟ .

- ✓ **لبنان :**

عرف المجتمع اللبناني السينما منذ أواخر القرن ال19 ، حيث دخلته كعروض مدهشة مثلما دخلت كافة المراكز الأساسية في العالم الثالث الذي كانت تستعمره أوربا بأسره آنذاك، وظهرت شركات توزيع ودور عرض صغيرة تعتمد على عرض وتوزيع الأفلام الأجنبية، خاصة الفرنسية بحكم وقوع لبنان تحت نير الاستعمار الفرنسي، وذلك بعد صدور أول قانون يرخص عرض أفلام سينمائية وذلك عام 1926. [(2)]

ومنذ عام 1930 بدأت تنتج في لبنان أفلام سينمائية محلية على يد بعض الرواد والمغامرين الذين وجدوا في الفن السابع وسيلة تعبير فنية مغرية ، فمارسوا هذا الفن ببطء وحذر، حيث تم إنتاج ثلاثة أفلام فقط خلال الفترة الممتدة من 1930 إلى غاية نيل الاستقلال عام 1943 منها **"مغامرات الياس مبروك"** (والتي تدور حول مغامرات بدوي في أوربا) وكذا فيلم **" بين أطلال معابد بعلبك "** وهذه الأفلام أهم ميزة لها أنها يغلب عليها طابع المغامرة الفردية والإستعانة بالإيطاليين ، مما لم يجعل منها بداية الإنتاج السينمائي الوطني الحقيقي في لبنان، ورغم ذلك فقد أدى هذا الإنتاج الضئيل إلى صدور "قانون ترخيص بالتصوير السينمائي" ، الذي يتضمن الشروط الواجب توفرها في الشركات السينمائية. [(3)]

---

(1):بشار ابراهيم : م ، س ، ذ ، ص ص: 24 ، 27 .

(2):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص ص: 17 ، 18 .

(3):ابراهيم العريس: رحلة في السينما العربية ، الطبعة الثانية ، دار الفرابي ، بيروت ، 1979 . ص ص: 43 ، 44 .

ملاحظة:

إن تناولنا لمسيرة الإنتاج السينمائي في هذه الدول العربية (المذكورة أعلاه) سواءا في المشرق أو المغرب العربي ، ليست كنماذج فقط اتخذناها لتسهيل الدراسة وإنما السبب يعود إلى أن أغلب المصادر والمراجع لم تتحدث عن محاولات إنتاج سينمائي قبل استقلال الدول العربية التي لم نتعرض لها ، وإنما ذكرت فقط العروض الأجنبية التي كانت تقام بها وبعض الإحصائيات المتعلقة بدور العرض ، وعدد المشاهدين المرتادين لها وغيرها من الأمور المتعلقة بجهود الأجانب بها. لذا سنتناول الإنتاج الوطني بهذه الدول العربية غير المذكورة وغيرها بشكل مفصل وواضح في المطلب المتعلق بفترة الاستقلال الوطني التي كانت بمثابة التاريخ الحقيقي لانطلاقة السينما العربية .

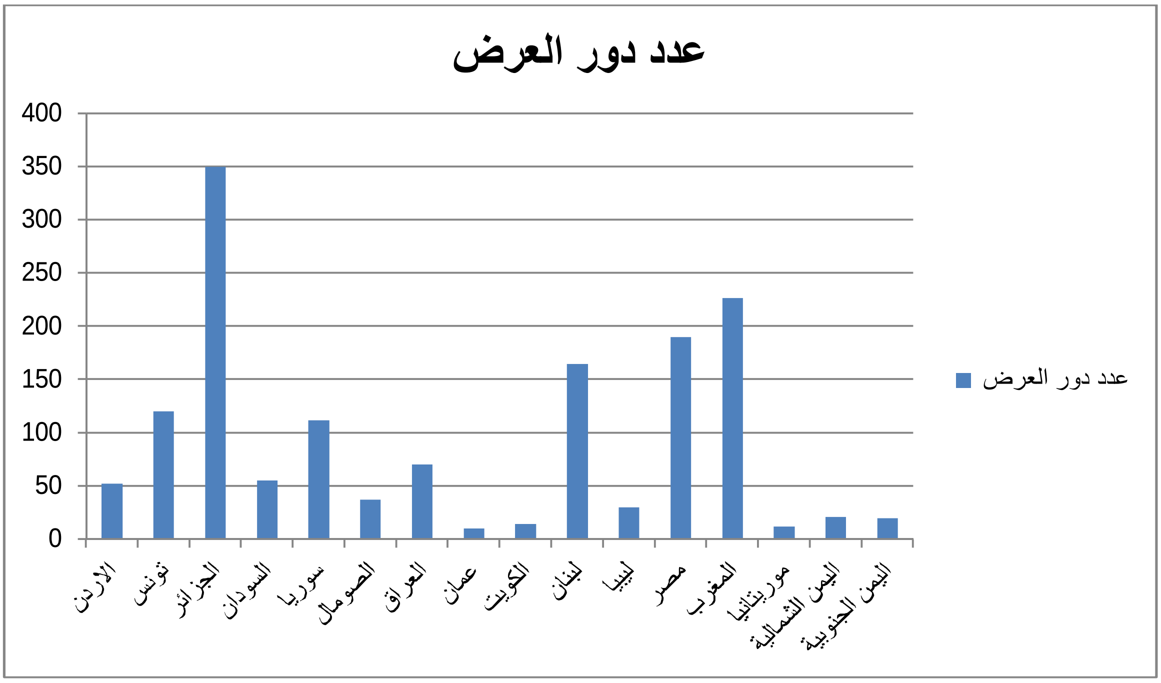
2-2- السينما العربية بعد الاستقلال :

شهدت ستينيات القرن العشرين ميلاد الصناعة السينمائية الوطنية في العديد من البلدان العربية ، هذا التطور الذي لم يتسن لها أن تحرره قبلا معظم الأقطار العربية بسبب القيود المالية والضغوط الاستعمارية . وانطلاقا من استقلال الدول العربية وخروجها من مرحلة التدجين والإحتلال الإستعماري، ومع تصاعد منافسة السينما الهوليودية في سنوات الستينيات ظهرت السينما الوطنية العربية، أبرزت موجة من المخرجين السينمائيين اللامعين على الساحة العربية والعالمية ، ناهيك عن تقديم أساليب فنية راقية في بعض الأفلام ، وأعطت هذه الموجة من الإبداع السينمائي الدليل على إمكانية إنتاج سينما مستقلة تلتقي جمهورها بحميمية وتقترب من واقعه المعاش عبر ترسيخ أسس الصناعة السينمائية عن طريق توفير قاعدة تقنية متطورة ، فاكتسبت جمهورا واسعا وامتلأت صالات العرض بهم ، وذلك لأن هذا الجمهور اكتسب عادة الذهاب إلى دور السينما التي أصبحت مظهرا من مظاهر الحياة الاجتماعية اليومية وقد ارتفع عدد دور العرض في كل الأقطار العربية مباشرة بعد الاستقلال كما يوضحه الجدول التالي :

الجدول رقم (10) : يمثل عدد دور العرض في بعض الدول العربية بعد الاستقلال .

البلد	الأردن	تونس	الجزائر	السودان	سوريا	الصومال	العراق	عمان	الكويت
عدد دور العرض	52	120	350	55	112	37	70	10	19
البلد	لبنان	ليبيا	مصر	المغرب	موريتانيا	اليمن الشمالية	اليمن الجنوبية		
عدد دور العرض	165	30	190	227	12	21	20		

المرجع : سمير فريد: م،س،ذ ص: 48.



الشكل رقم (4): أعمدة بيانية تمثل عدد دور العرض بعد الاستقلال في بعض الدول العربية.

✓ **مصر :**

جاءت ثورة 23 جويلية 1952 التي خلعت الملك فاروق لتفتح آفاقا جديدة أمام السينما المصرية وإخراجها من قوالبها التقليدية الرثة وحقنها بدماء جديدة من المواهب الطامحة وفتح نوافذها على رياح التغيير الإجتماعي والإقتصادي ، والوطني والقومي [1] ، هذه الثورة التي فتحت طورا جديدا للسينما المصرية ، حيث سمحت بانتشار وإظهار مؤهلات جديدة كانت من قبل موضع تعسف واثباط ، فقد تعرض الفيلم لناقوس الخطر واهتزت المعايير والأهداف في سياسة الإنتاج السينمائي، وحدثت تغيرات في كافة المجالات والإقتصادية، الإجتماعية، السياسية والثقافية كانت لها انعكاسات على المجال السينمائي مما أمكن في دفع عجلة الإنتاج السينمائي إلى الأمام خطوات.

واهم ما يميز العشرية الأولى التي أعقبت الإستقلال ما يلي :

- إنشاء عدة هيئات ووزارات للثقافة والإعلام مثل " المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الإجتماعية ، مصلحة الاستعلامات ، مصلحة الفنون وندوة الفيلم المختار ، مؤسسة دعم السينما ثم وزارة الإرشاد القومي" بحيث صارت هذه الأخيرة وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

- بدأ تحرر الفيلم المصري من تأثيرات الحرب وما بعدها، وظهرت نوعيات جديدة من الأفلام لم تكن مألوفة من قبل مثل الأفلام الوطنية والسياسية المأخوذة من الأحداث والشخصيات التاريخية ونذكر من بينها: " مصطفي كامل" ، "الله معنا" ، "جميلة الجزائرية" ،" في بيتنا رجل" ، "أرض السلام" ، "سمراء سيناء" ، "سجين أبو زعبل" ، "بورسعيد" ، "الناصر صلاح الدين" ...

- ظهور الأفلام التي تعرض ظلم وعدوان الأمراء وذوي اليسار على الفلاحين، كما تعرض احتكار الأسواق وكفاح الطبقة الكادحة ضد أطماع المستغلين مثل : " صراع في الوادي"، "أرضنا الخضراء"، "الفتوة"، "الخرساء" ، "لن أبكى أبدا" ....الخ

- إدخال السينما المصرية الإستحداثات الفنية في الإنتاج السينمائي ، فظهرت أفلام السينما سكوب بالألوان الطبيعية مثل : " رد قلبي" ، "دليلة" ، الناصر صلاح الدين "

- ميلاد نقابة السينمائيين المحترفين وتحولها من نقابة عمالية إلى نقابة مهن حرة ، عرفت باسم " نقابة المهن السينمائية "

- تقييم العمل الفني ، ومنح الجوائز التشجيعية للعاملين في الأفلام الفنية الناجحة سواء أكانوا فنانين أو فنيين أو ممثلين وممثلات .

- افتتاح " المعهد العالي للسينما " في 24 أكتوبر 1959 ، وكان أول عميد له هو " محمد كريم "

---

(1): مراد سعيد: مقالات في السينما العربية، قضايا، أفلام، أحاديث، الطبعة الأولى ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان .1991.ص:34.

- زيادة التعاون بين أهل الفن وأهل الأدب أمثال: " طه حسين ، توفيق الحكيم ، محمود تيمور ، يوسف السباعي ، إحسان عبد القدوس ، نجيب محفوظ ، أمين يوسف غراب ، يوسف جوهر ...الخ".

- تكوين " جمعية الفيلم بالقاهرة " في مايو 1961 ، وهي أول جمعية فنية للهواة ، لنشر الوعي السينمائي عن طريق الأفلام ومناقشتها، وإقامة الندوات وإصدار نشرتها كل ثلاثة شهور.

- زيادة حركة الاشتراك في المهرجانات العالمية، وإقامة أسابيع الأفلام الأجنبية.

- زيادة حركة الإنتاج المشترك بين مصر والدول الأجنبية مثل : "وا اسلاماه" مع ايطاليا ، و"حدث في مصر" مع المجر ، و"على ضفاف النيل" مع اليابان .

- إنشاء معمل خورشيد في طريق الأهرام عام 1959 ، لطبع وتحميض الأفلام (35 مللي و16 مللي) وقد صار يعرف اليوم باسم " معامل اعتماد "

- بدأ التفكير في إنشاء القطاع العام في السينما عام 1962، فقامت الدولة بتأميم بعض استوديوهات السينما وبعض دور العرض السينمائي ، كما بدأ التدخل في ميدان الإنتاج ، حتى تتمكن من الإشراف عليه وتوجيهه نحو الوجهة السليمة من أجل الصالح العام وتوعية الجماهير.

- ظهور فئة جديدة من المخرجين في هذه المرحلة نذكر منهم : أهامي حسن ، عاطف سالم ، حسن الصيفي ، توفيق صالح ، حلمي حليم ....[1]

- وأْهم هذه الميزات هو التأثير المباشر لثورة 23 جويلية 1952 على مضامين الأعمال السينمائية ، فاعتنت بمواضيع جديدة وراحت تظهر على الشاشة أفلام عديدة تصور مواضيع الكفاح منذ الاستعمار الانجليزي ، حرب السويس، حرب فلسطين، الثورة المعاصرة، مظالم العهد الملكي السابق، الصراع بين الإقطاع والفلاحين وكذلك احتكار رأس المال، الأرض والسوق [2] ، رغم ذلك لم تتوصل مصر إلى خلق أسلوب سينمائي خاص ومميز.

وهكذا كان على السينما المصرية أن تنتظر ثانية حتى قيام القطاع العام بدءا من عام 1957 وانطلاق نشاطه الفعلي عام 1963 كي تقدم أعمالا أكثر جدية [3] ، حيث شهدت هذه الفترة تأميم الجانب الأكبر من السينما، فأصبحت الدولة مالكة لدور العرض ووكالات التوزيع والاستوديوهات وعملت على إقامة مدينة السينما وتأسيس المعهد العالي للسينما.

---

(1): أحمد كامل مرسي،مجدي وهبة: م ، س ، ذ ، ص ص: 61 ، 62 .

(2):سعيد مراد: م ، س ، ذ ، ص: 34 .

(3):رضا الطيار: المدينة في السينما العربية، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية والنشر، بيروت .1981.ص: 15.

✓ **العراق :**

بعد ثورة 1958 التي وضعت حدا للعهد الملكي في العراق وأنهت مرحلة سياسية هامة من تاريخه، ومع بداية عهد سياسي جديد فقد انتقل الكادر السينمائي الذي كان يصدر المجلة السينمائية المرئية من طرف شركة "نفط العراق"، بكامله إلى "مصلحة السينما والمسرح" التي تأسست في عام 1960 .

لقد شهدت فترة الستينيات من القرن العشرين أهم تجربة في تاريخ السينما العراقية بعد فيلم **"سعيد أفندي"** حيث أنتج خلالها عدد من الأفلام البسيطة منها: فيلم **" يد القدر"** (إخراج كامل البدري) وفيلم **" عفرة و بدر"**(للمخرج فالح الزيدي)، **"مع الفجر"**(لعبد الجبار العبيدي وفاروق هلال) ، **" العائلة البائسة "** (للمخرج جواد شطر) ، **"درب الحب"(** للمخرج برهان الدين حاسم) ....[(1)]

ولعل أهم هذه الأفلام فيلم **"الحارس"** للمخرج قاسم حول "1968 " كخطوة ثانية ومتقدمة بعد فيلم **" سعيد أفندي "** ، وقد حصل الفيلم على شعبية كبيرة ربما لأنه ينتمي إلى سينما واقعية جديدة وكذا شعبية ممثليه والمسحة الإنسانية العراقية في قصته ، وقد حصل عن جدارة على الجائزة الفضية في مهرجان قرطاج الدولي بتونس عام 1968 رغم حجم المشاركة العربية الكبيرة ، ويقدم الفيلم طموحات بسيطة التي تملأ ذهن حارس ليلي فقير في تأسيس أسرة هانئة ومتواضعة من جهة وهموم الرسام المثقف الفقير ...كما شهدت فترة السبعينيات ظهور فيلم **" الظامئون "** و**"المسألة الكبرى"** للمخرج محمد شكري جميل إضافة إلى فيلمه **" الأسوار"** الذي أنتجه في 1979 والذي يطرح فيه هموم وطنية تربط النضال المحلي بما يجري من أحداث على الساحة العربية ،وفيلم **" المنعطف"** في عام 1975 للمخرج جعفر علي الذي يتناول لمحة من تاريخ الحياة في بغداد في منتصف الخمسينيات ، وكذا فيلمي **"الرأس"** و**"النهر"** لفيصل الياسري ، وفيلم **"التجربة"** للمخرج المصري فؤاد التهامي ، **"يوم آخر"** لصاحب حداد ...

وميزة هذه الأفلام المذكورة كلها تتقاطع في نقطة واحدة وهي أنها تتحدث عن واقع غير موجود أو عن واقع مضلل ، ولعل أحسن ما شهدته فترة السبعينات هو ظهور فيلم **" بيوت في ذلك الزقاق"** عام 1976 للمخرج قيس الزبيدي ويتناول فيه ظاهرة العامل الأسود في الأحياء الشعبية والذي يطرح مسائل مهمة ترتبط بالاستغلال وجهود العمل والكدح غير المضمون .

وجاءت أفلام الثمانينات لتتحدث بطريقة إعلانية مباشرة ذات أهداف سياسية (على عكس أفلام السبعينيات التي تحدثت بلغة ذات هدف إيديولوجي) أهمها فيلم **"القادسية"** للمخرج المصري صلاح أبو سيف ، وفيلم **"الأيام الطويلة"** لتوفيق صالح وكذا فيلم "الملك غازي" للمخرج محمد شكري جميل ...[(2)]

---

(1):قيس الزبيدي: م ، س ، ذ ، ص ص: 209 ، 218 .

(2):نفس المرجع : ص: 219 .

وحتى نهاية القرن العشرين لم تسجل السينما العراقية أفلاما تنتسب إلى لغة سينمائية نابعة من الواقع برؤية فكرية هادئة وبقيمة فنية جمالية تنتمي إلى عالم السينما الساحر والجميل [(1)].

✓ **السينما الفلسطينية بعد نكبة 1948 :**

حصل كسر تاريخي في مسار الشعب الفلسطيني عام 1948 ، إذ هدم بنيانه السياسي ، الإجتماعي والإقتصادي ، واحتلت أرضه ورمي جزء من شعبه في المنافي... أما بخصوص من بقي من الشعب الفلسطيني على أرضه فقد عانى من الممارسات الوحشة للاحتلال الصهيوني ... كل هذه الأوضاع ألقت بظلالها القاتمة على البنيان الثقافي بما فيه المجال السينمائي ، فمن المؤكد أن ممارسات الاحتلال وشروطه القاسية لم تكن لتسمح حتى بالتفكير في انجاز أي عمل سينمائي فلسطيني بل وربما بأي عمل ثقافي ذي صبغة جماعية يعبر عن الثقافة الوطنية والهوية الحضارية الفلسطينية ، ولذلك فان الحديث عن السينما الفلسطينية خلال هذه الفترة - أي فترة مابين النكبة ومطلع الثمانينيات من القرن العشرين - إنما هو حديث عن السينما الفلسطينية خارج الأراضي المحتلة ، وهي السينما التي نشأت بعد ميلاد الثورة الفلسطينية المسلحة المعاصرة. [(2)]

وقبل استعراض مسار الإنتاج السينمائي الفلسطيني لابد من ضبط المصطلحات و التفريق فيما بينها ، حيث نجد أن الكثير لا يفرقون بين **" السينما الفلسطينية "** وبين **" سينما القضية الفلسطينية "** .وعلى هذا نقصد **"بالسينما الفلسطينية ":** تلك السينما التي أنتجتها جهات فلسطينية الجنسية أصلا ، وفي هذه الحالة فان ما هو فلسطيني كمنتج سينمائي سيتعدد بين كونه أحد الفصائل أو التنظيمات أو المنظمات أو الهيآت أو الاتحادات الفلسطينية ، أو تشكيلات مؤسساتية سينمائية نشأت من خلالها . وقد يكون المنتج مخرجا مشاركا في الإنتاج مع جهات أخرى تتولى توفير الإمكانيات المالية له، أو يتم ذلك عبر إنشاء شركات أو وحدات إنتاج سينمائية فردية أو تشاركية أحد أطرافها فلسطيني الجنسية أو فلسطيني الأصل ...وبطبيعة الحال لن يختلف الأمر بين أن يكون الإنتاج قد تم هنا أو هناك (مكانيا) ، بسبب حالة الشتات الفلسطيني .

فالفيلم ينتمي إلى السينما الفلسطينية طالما أن الجهة المنتجة أو المشاركة في الإنتاج هي فلسطينية الجنسية، سواء أكانت مؤسساتية أو شخصية ، جماعية أو فردية ... وقد تضم السينما الفلسطينية ما هو متعلق بالقضية الفلسطينية أو ما هو غير متعلق بها .

---

(1):بشار ابراهيم: م ، س ، ذ ، ص

(2):نفس المرجع:ص ص: 11 ، 14 .

أما مصطلح **" سينما القضية الفلسطينية "** فهي مفهوم آخر ، ومصطلح أوسع و أكثر شمولا ، إذ هو يعنى بالسينما وفق المضامين التي تقدمها فقط وبغض النظر عن جنسية المخرج وحين ذاك علينا أن ندرك أن منجز هذه السينما وان كان يتضمن الانتاجات السينمائية الفلسطينية تحديدا المتعلقة بالقضية الفلسطينية ، من أحد جوانبها إلا أنه لا يتوقف عند حدود ذلك ، بل يشمل كذلك كافة الإنتاجات السينمائية غير الفلسطينية ذات العلاقة المباشرة أو غير المباشرة بالقضية الفلسطينية وجوهر الصراع العربي الصهيوني وذلك بغض النظر عن الجهة المنتجة .

فجوهر سينما القضية الفلسطينية هو تناولها أو تطرقها للشأن الفلسطيني من منظور الصراع العربي الصهيوني ، وعلينا التأكيد هنا أن السينما القضية الفلسطينية هي سينما مضادة للسينما الصهيونية التي تفند الأطروحات والمزاعم الصهيونية من جهة ، ومن جهة أخري تأكد على الحقوق الفلسطينية المشروعة.

فالسينما الفلسطينية بدأت حسب اغلب الروايات من خلال تكوين قسم صغير للتصوير الفوتوغرافي الذي شرع منذ أواخر عام 1967 بتصوير بعض المشاهد الخاصة بالثورة عبر تسجيل صور شهداء الثورة وبعض المشاهد من المخيمات الفلسطينية ، وفي عام 1968 أنجز أول فيلم سينمائي فلسطيني في إطار الثورة الفلسطينية المسلحة المعاصرة تحت عنوان **"لا للحل السلمي"** وهو عبارة عن فيلم تسجيلي قصير مدته عشرين دقيقة ، وهو ثمرة ونتاج عمل وجهد جماعي لمجموعة من السينمائيين الفلسطينيين ، وكان المسعى الأول من الفيلم (كما هو واضح من العنوان) هو تبيان الموقف الشعبي الفلسطيني الرافض لحلول التسوية المطروحة على القضية الفلسطينية آنذاك[1] .

لقد تعرقلت المسيرة السينمائية الفلسطينية بعد هذا الفيلم ، بسبب الأحداث الدامية التي عرفتها الثورة ، وخلال عام (1971/1970) ظهر فيلم **" بالروح بالدم "** وهو فيلم تسجيلي وثائقي تمثيلي طويل مدته أربعون دقيقة للمخرج " مصطفي أبو علي " ثم تواترت الأفلام الفلسطينية بعد ذلك مواكبة للأحداث والمناسبات وردود الأفعال ،ووفق توفر الإمكانيات للجهات الإنتاجية الفلسطينية التي كانت في معظمها تابعة لفصائل تنظيمية تمويلها ، في سنة 1973 ظهر فيلم **" مشاهد من الاحتلال في غزة "** للمخرج مصطفي أبو علي وهو عبارة عن فيلم تسجيلي قصير مدته 13 دقيقة يتناول الواقع المرير الذي شهده قطاع غزة ويفضح ممارسات المحتل الهمجية من جهة ويرصد الإصرار و التصميم عند الشعب الفلسطيني على المقاومة والتصدي ، كما يحتوي الفيلم على أرقام وإحصائيات عن الفعل الفلسطيني المقاوم مما ألبس الفيلم طابعا تحريضيا تثويريا خاصة التعليق المصاحب للفيلم وهو تعليق ذو نبرة عالية ومشددة ومؤكدة على مضمون الصورة ومحتواها ،

---

(1):نفس المرجع : ص: 31

ويبقي هذا الفيلم الذي أنتجته السينما الفلسطينية والذي حظي باحترام وتقدير وحفاوة ، فضلا عن نيله العديد من الجوائز في غير مهرجان .

كما قدمت " وحدة أفلام فلسطين " التابعة لحركة تحرير فلسطين (فتح) فيلمين عام 1973 ، الأول تحت عنوان **" الإرهاب الصهيوني"** والثاني **" ليلة فلسطينية "** للمخرج العراقي سمير نمر ثم تلت هذين الفيلمين عدة أفلام منها : **" لماذا نزرع الورد ؟...لماذا نحمل السلاح ؟..."** للمخرج العراقي قاسم حول ، الذي صور مشاركة الشباب الفلسطيني في مهرجان الشباب العالمي المنعقد في ألمانيا الديمقراطية 1974 ، وفيلم **" رياح التحرير"** و **" لمن الثورة ؟ ..."** للمخرج رسمي أبو علي 1974 ، كما أنتجت أفلام تتناول شخصيات ومواقف ذات أهمية بالنسبة للثورة الفلسطينية مثل **" كفر شوبا "** (1975) ، **"الحرب في لبنان"** (1977) للمخرج سمير نمر ، **" فلسطين في العين "** (1977) لمصطفي أبو علي وهذا الفيلم الأخير هو فيلم تسجيلي وثائقي مدته 30 دقيقة عن الفنان السينمائي الفلسطيني الشهيد **" هاني جوهرية "** الذي يعتبر من رواد السينما الفلسطينية ومؤسسي وحدة السينما والتصوير في حركة فتح حيث صور لقطات عن المأساة الفلسطينية بعد حرب 1967، وهي اللقطات التي دخلت الأرشيفات العالمية ، كما أخرج اللبناني " جان خليل شمعون " فيلم **"أنشودة الأحرار"** (1978) وكان هذا المخرج سبق له أن ساهم في إنتاج فيلم **" تل الزعتر"** (1977) لمخرجه مصطفي أبو علي .

هذا بالنسبة للأفلام التي أنتجتها **" وحدة أفلام فلسطين "** في سبعينيات القرن العشرين ، أما عن الأفلام المنجزة في الفترة ذاتها من مؤسسة سينمائية تنظيمية فصائلية أخري **" كاللجنة الفنية التابعة للإعلام المركزي للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين "** . فقد بدأت هذه اللجنة إنتاج أول أفلامها عام 1973 عبر فيلم **"الطريق"** للمخرج رفيق حجار وهو الفيلم الذي يتحدث عن حياة الفلسطينيين في مخيمات لبنان وواقعها المأساوي ، وفيلم **"بنادق متحدة"** عام(1973) و **"بيوتنا الصغيرة"** (1974) .

ومن المخرجين الذين اْخرجوا أفلاما أنتجتها لهم هذه اللجنة نذكر المخرج جبريل عوض الذي أخرج **"برلين المصيدة"** عام 1982 وكذلك **"صباح الخير يا بيروت"** عام 1983 . وتابعت هذه اللجنة الفنية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين مسيرة إنتاجها السينمائي باسم **" مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي "**
حيث قدمت الفيلم الروائي الطويل اليتيم (في هذا النسق من السينما الفلسطينية) أي سينما الثورة وهو فيلم ***" عائد إلى حيفا"*** عام 1982 المقتبس عن الرواية الشهيرة للأديب الشهيد " غسان كنفافي " بذات العنوان [(1)]

(1):بشار ابراهيم : م ، س ، ذ ، ص:75 .

ومن الجهات السينمائية الإنتاجية البارزة نجد " **دائرة الإعلام والثقافة** " في منظمة التحرير الفلسطينية ، التي أنتجت أول أفلامها عام 1972 وهو فيلم **"معسكرات الشباب"** ، بالإضافة إلى " **ذكريات ونار"(1973)** " **النداء الملح"** (1973) ، **"على طريق فلسطين"** (1974) للمخرج إسماعيل شموط ، من جهته أخرج المخرج العراقي المتميز قيس الزبيدي لهذه الدائرة عدة أفلام تسجيلية طويلة وقصيرة متميزة ، نذكر أبرزها **"وطن الأسلاك الشائكة"** 1980 (فيلم تسجيلي مدته 60 دقيقة) الذي يدور حول [1] موضوع الأرض الفلسطينية ومحاولة استلابها عبر عدة أساليب، ويبين مكانة الأرض وجوهريتها في الصراع العربي الصهيوني. وكان قيس الزبيدي قد أنجز فيلم **"حصار مضاد"** 1978 (الإنتاج مشترك بين دائرة الثقافة والإعلام الموحد في منظمة تحرير فلسطين و الإعلام المركزي في الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين) وهو فيلم تسجيلي قصير مدته 20 دقيقة يتناول المعاناة الشديدة التي تحيط بالفلسطينيين الذين بقوا في الأراضي المحتلة بسبب الممارسات الهمجية من طرف الاحتلال الصهيوني، ويتضمن تصريحات مناحيم بيغن العنيفة . ومن أبرز ما أخرجه المخرج قيس الزبيدي في سياق السينما الفلسطينية فيلمه الأكثر شهرة " **فلسطين ...سجل شعب** " عام 1984 الذي يعتبر وثيقة سينمائية غاية في الأهمية ، مدته 110 دقيقة والذي يرصد من خلاله سيرة فلسطين خلال القرن العشرين وتسجيله لعدد من الحوارات والشهادات مع شخصيات وأعلام فلسطين. وقد استعان المخرج بصور استطاع الحصول عليها من أرشيفات عالمية (كبرلين ، بودابست ، روما ، لندن ، وارسو ...) ، كما قدم فيلمه **"صوت الزمن الصامت"** عام 1991 والذي تناول فيه سيرة المحامية اليهودية الشهيرة " فيليسيا لانغر " التي استشهدت في سبعينيات القرن العشرين بتوليها مهمة الدفاع عن الفدائيين والمناضلين الفلسطينيين أمام المحاكم العسكرية الإسرائيلية والمضايقات التي تعرضت لها من قبل الكيان الصهيوني جراء ذلك ، فالفيلم عبارة عن بورتريه لهذه المحامية .

أما عن الإنتاج المشترك الفلسطيني / العربي نجد فيلم **"المنام"** 1987 للمخرج السوري محمد ملص [*] وهو إنتاج مشترك بين دائرة الثقافة والإعلام في منظمة التحرير الفلسطينية والشركة الإنتاجية السينمائية والتوزيعية **"مرام للسينما والتلفزيون "** وهو عبارة عن فيلم تسجيلي مدته 45 دقيقة ، يجول المخرج بفنية صافية في تلك الأحلام التي تغزو الفلسطينيين في نومهم ، ومن خلاله نستنشق ونستقرئ أحلام النهار، كما برزت مؤسسة "صامد" في مجال الإنتاج السينمائي الفلسطيني وكان أول أفلامها عام 1976 تحت عنوان **"المفتاح"** [**] للمخرج غالب شعث ، ويصور الفيلم مآسي الفلسطينيين اللاجئين في منافي الشتات [1] .

(*):مخرج سوري متميز كرس أفلامه للقضية الفلسطينية فعلى غرار الأفلام التي أنجزتها مؤسسة إنتاج فلسطين فانه أخرج أفلام من انتاج المؤسسة العامة للسينما في سوريا نذكر على سبيل المثال " أحلام المدينة "1914 و " الليل " 1992 .

(**):المفتاح كما يعلم الجميع دون أدنى شك هو الذي يجعل اللاجئون الفلسطينيون يعملون طيلة حياتهم منذ النكبة الى اليوم على العودة الى ديارهم .

(1): بشار ابراهيم : م ، س ، ذ ، ص ص: 64 ، 66 .

وعاد المخرج غالب شعث إلى تقديم فيلم **" الأرض"** عام 1978 ، الذي عكس عنوانه المضمون ، وحاول من خلاله المخرج فضح كل الممارسات الصهيونية الاستيطانية الاجلائية من ناحية مصادرة الأراضي الفلسطينية واستلابها من أيدي أصحابها تحت حجج وذرائع عسكرية وأمنية ، ومواجهة جيش الاحتلال الصهيوني للفلسطينيين (أصحاب الأراضي الصادرة) بالرصاص والعنف والاعتداء الوحشي مما أسقط الشهداء والجرحى [(1)] .

هذا بالنسبة للإنتاج السينمائي الفلسطيني سواء الإنتاج الفلسطيني المحض الذي تبنته مراكز ولجان ودوائر تنتمي إلى الفصائل الفلسطينية المختلفة أو الإنتاج المشترك مع دول عربية شقيقة ، أما فيما يخص الأفلام السينمائية التي تناولت القضية الفلسطينية كقضية قومية مركزية أرقت بال الكثير من المخرجين العرب منذ نكبة 1948 مرورا بنكسة 1967 والى المستجدات الراهنة ، جعلت الإنتاج السينمائي في الدول العربية ينقسم إلى اتجاهين : الاتجاه الوطني والاتجاه القومي وهو محور اشكاليتنا .

وقد أدرجنا الأفلام العربية التي تناولت هذا الموضوع كما أشرنا إليه آنفا ضمن **" سينما القضية الفلسطينية "** ووضعنا ملحقا يتضمن قائمة لكل الأفلام الفلسطينية المنجزة من 1935 إلى 2000 .

ويجب أن ننتبه إلى أن هذا النسق من السينما الفلسطينية ، يجدر بنا أن نسميه **« سينما الثورة الفلسطينية »** إذ أنه تم من خلال مؤسسات الثورة الفلسطينية وفصائلها ووفق رؤاها وتوجهاتها ومدى ضيق أو سعة أفقها ، وهذا ما يثير إشكالية حقيقية إذ أنه من المؤسف أن عموم قادة الثورة بفصائلها المختلفة لم يكونوا ممن يمتلكون وعيا حقيقيا بأهمية السينما وضرورتها ودورها كوسيلة إعلام أو إعلان أو دعاية للثورة و القضية والحقوق... أو وسيلة إعلام وتثقيف وتوعية ومعرفة تستطيع أن تتوجه إلى المتلقي حيثما كان فلسطينيا أو عربيا أو أجنبيا، وتعمل على زرع المقولات في ذهنه والمساهمة في إعادة صياغة رؤيته وموقفه وقناعته اتجاه القضية الفلسطينية ، وطبيعة وجوهر الصراع العربي الصهيوني على نحو جذري حقيقي وصادق. [(2)]

وقبل أن نختم حديثنا عن السينما الفلسطينية وفي إطار ذكرنا لموضوع **"سينما القضية الفلسطينية "** والتي قلنا بأنها تلك الإنتاجات السينمائية غير الفلسطينية ذات الصلة المباشرة وغير المباشرة بجوهر الصراع العربي الصهيوني وذلك بغض النظر عن الجهة المنتجة وهي سينما مضادة للسينما الصهيونية، كان لابد أن نشير إلى أن النصف الثاني من السبعينيات شهد إنتاج مجموعة من الأفلام التسجيلية في أوربا الغربية لمخرجين إسرائيليين أو يحملون الجنسية المزدوجة منها الجنسية الإسرائيلية تناولت هذه الأفلام الصراع العربي الصهيوني من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الصهيونية التقليدية ومن أهم هذه الأفلام [(3)].

(1):بشار ابراهيم: م ، س ، ذ ، ص: 67.

(2):نفس المرجع ، ص ص: 71 ، 72.

(3):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص: 35 ، 101

"من اجل الفلسطينيين إسرائيلية تستشهد" للمخرج آدنا بوليتي الذي أنتج في برلين الغربية سنة 1974.

"لكي تعيش في حرية" للمخرج سيمون لوفيش المنتج سنة 1975 في برلين.

"نحن عرب في إسرائيل" لمخرجه الإسرائيلي الأصل إيجال نيدام الذي أنتجه في سويسرا عام 1977، وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه، وهو عبارة عن فيلم تسجيلي يتناول حياة اليهود العرب في إسرائيل والذين يشكلون 65بالمئة من مجموع يهودها نتيجة الهجرة في الفترة من 1984الى 1960، والفيلم يقدم صورة شاملة لحياة اليهود العرب في إسرائيل (الحياة اليومية العادية لهم، التحدث بالعبرية تارة وبالعربية تارة أخرى...) ونفهم من خلال هذا الفيلم أنهم يعانون من التفرقة بين اليهود الشرقيين (السفارديين) واليهود الغربيين (الاشكناز) في إسرائيل،وقد عرض هذا الفيلم في عدة مهرجانات ومحافل سينمائية دولية منها أسبوع السينما السياسية الذي نظمه الحزب الاشتراكي غلى هامش مهرجان"كان" سنة 1977،كما عرض في مهرجان "أيام قرطاج السينمائية" في طبعته السابعة الذي أقيم في تونس ما بين 16و26 تشرين الثاني 1977، وقبل وصول الوفد الإسرائيلي طالب الوفد الفلسطيني بسحبه من العرض ضمن عروض الإنتاج الفلسطيني باعتباره فيلما لا يهاجم الدولة والإيديولوجية الصهيونية رغم اعترافه بالتفرقة العنصرية التي يعاني منها اليهود الشرقيون على يد اليهود الغربيين، فهو في مجمله فيلم صهيوني الاتجاه والمحتوى، فعرض مدير المهرجان "حمادي الصيد" مطلب الفلسطينيين على الوفود والجمهور في ندوة عامة وتم الاتفاق في الأخير على عرض الفيلم على هامش المهرجان للسينمائيين والنقاد فقط، ولكن بعد عرضه في قاعة ملأى بالجمهور انسحب الوفد العراقي وقام بعض الشباب التونسيين بإيقاف العرض متهمين النقاد السينمائيين بالعمالة للسادات وبخيانة القضية الفلسطينية...وبعد كل هذا أعيد عرض الفيلم الذي شغل أيام المهرجان العشرة وتحول مخرجه إلى نجم حقيقي وتحول عرضه إلى واحدة من القضايا الكبرى [1]

✓ **سوريا:**

رغم أن السينما السورية عرفت ريادة مبكرة بظهور أول فيلم روائي طويل وهو فيلم **"المتهم البريء"** للمخرج أيوب بدري سنة 1928 (والذي تزامن مع ميلاد السينما المصرية سنة 1927 في فيلم "ليلى" الذي أنتجته ومثلت فيه عزيزة أمير، أي بفارق عام فقط من انطلاقة السينما المصرية)، ورغم الاستقلال المبكر نسبيا لها (سنة 1946) مقارنة مع دول شمال إفريقيا مثلا، إلا أن الانطلاقة الفعلية للسينما السورية كحركة إنتاج تأخرت حتى الستينيات من القرن العشرين، حيث لم ينتج في سوريا وفق المبادرات المتحمسة للهواة الذين أسسوا شركات متواضعة للإنتاج السينمائي سوى سبعة أفلام طويلة خلال فترة ما يقرب عن الأربعين

(1):ابراهيم العريس:م ، س ، ذ ، ص:09.

عاما الأولى من عمر السينما السورية أبرزها: **"تحت سماء دمشق"** للمخرج إسماعيل أنزور سنة 1942وهو ثاني فيلم روائي طويل لسوريا بعد فيلم **"المتهم البريء"** و**"نداء الواجب"** لأيوب بدري سنة 1938، وفيلم **"نور وظلام"** لنزيه الشاهبندر عام 1948 وهو أول فيلم سوري ناطق ادخل فيه الصوت وجهزت الكثير من عناصره بأدوات محلية. وهكذا نلمس فرقا واضحا وهائلا مقارنة بالإنتاج المصري الذي تغازر بقوة وأخذ في التزايد بخطى ثابتة طيلة العقود الأولى من تاريخه إلى درجة تمكنه من غزو كل السوق العربية مقابل تعثر الإنتاج السوري وتضاؤل حضوره الكمي وذلك حتى بعد حصولها على الاستقلال السياسي إلا أن الأمر لم يكن أحسن من ذي قبل فقد ركزت الدولة اهتمامها على الفيلم التسجيلي (الوثائقي) الذي اهتم بموضوع المقاومة السورية للحماية الفرنسية والتفاف الشعب حول هذه المقاومة وغيرها من المواضيع التي تمجد بطولات الشعب السوري ورفضه للاستعمار وتكريس حب الوطن...أما الأفلام الروائية فقد اعتمدت على المحاولات الفردية أبرزها محاولة نزيه الشاهبندر الذي جهز بنفسه صالة عرض قديمة في دمشق تحمل اسم **"الهبرا"** بكافة التجهيزات السينمائية والتي صنعها بيده وجعل منها أستوديو سينمائي صور فيه فيلمه الروائي الطويل **"نور وظلام"** سنة 1948، ثم توالت بعد ذلك تجارب رواد آخرين مثل احمد عرفان (خريج معهد السينما في باريس) الذي اخرج عام 1950 فيلما روائيا طويلا بعنوان **"عابر سبيل"** لعب بطولته المطرب السوري نجيب السراج، ثم ظهر "زهير الشوا" الذي عشق السينما وسافر إلى مصر وايطاليا واحضر بعض الآلات التي شكلت نواة مشغل صغير للعمليات الفنية، وأنتج ومثل فيلمين طويلين هما **"الوادي الأخضر"** عام 1950 وفيلم **"لعبة الشيطان"** عام 1966، إلى جانب فيلم عن قضية فلسطين حمل عنوان **"وراء الحدود"**(1)

وفي كل الأحوال بقيت هذه المرحلة التي تمتد من نهاية العشرينيات حتى مطلع الستينات من القرن العشرين محفوفة بالخسائر المادية والإنزواء الشخصي لدى كل رائد من الرواد بعيدا عن أي إمكانية لتراكم التجارب وتواصل الخبرات والجهود.

ومع بداية الستينيات بدأت السينما السورية تتحرك نحو مساحات أخرى للتواصل الجماهيري والانتشار التجاري، وفي هذا العقد بالذات برز حدثان هامان على الرغم من اختلاف طبيعة كل منهما، فالأول هو دخول الثنائي الكوميدي الشهير نهاد قلعي ودريد لحام مجال السينما وتوالي أفلامهما التي حققت نجاحا تجاريا وجماهيريا ملحوظا، أما الحدث الثاني فهو صدور مرسوم تأسيس **"المؤسسة العامة للسينما"** عام 1963 وانطلاق الإنتاج الروائي بفيلم **"سائق الشاحنة"**سنة 1968 للمخرج اليوغسلافي "بوشكو فوتشينيش"

---

(1):محمد منصور: <u>السينما السورية حاضرة في المهرجانات ...غائبة عن الجمهور</u>، مجلة دبي الثقافية، العدد 02. 2005.ص ص:92،93 .

وبهذين الحدثين استطاعت عجلة الإنتاج الخاص على الدوران في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، وأخذت أفلام دريد ونهاد تتوالي بين منتصف الستينيات ونهاية السبعينيات في القرن الماضي ليصل عددها إلى 25 فيلما واحتشد لها عدد كبير من المخرجين المصريين وأحيانا اللبنانيين منهم : يوسف معلوف ("لقاء في تدمر"- "المليونيرة "– "الصعاليك") ، سعد الدين شوكت "غرام في اسطنبول" (1967) ، يوسف عيسى "اللص الظريف"(1968) ، عاطف سالم "خياط السيدات" (1969) ، حسن الصيفي "الصديقان (1970) ، حلمي رفلة "الرجل المناسب" (1970) ...إضافة إلى مخرجين سوريين منهم : نبيل مالح "أغوار جيمس بوند" (1971) ، خلدون المالح "صح النوم" (1975) ... وكان آخر فيلم لهذا الثنائي الكوميدي "دريد ونهاد" هو فيلم **"عندما تغيب الزوجات"** للمخرج اللبناني محمد سلمان ، ولعل فيلم **"اللص الظريف"** بمضمونه الإنساني الهادف ونزوعه إلى النقد الإجتماعي أفضل هذه الأفلام التي ينبغي أن لا نغفل في النهاية أنها كانت تجربة تسعى لصناعة مناخها الاحترافي في سياق تاريخ السينما السورية ، فقد توافر لهذه الأفلام منتجون ونجوم وجمهور يتابعها في الصالات ويستعيد ذكرياته معها حين يعاد بثها في الفضائيات ، شأنها في ذلك تجارب كوميدية عديدة في السينما العربية .(1)

والواقع أن السينما السورية شهدت ثورة في السبعينيات من القرن العشرين حيث انفرد الكثير من النجوم الذين ظهروا مع دريد ونهاد في بطولة أفلام سينمائية عديدة منهم : (رفيق السبيعي ، زياد مولوي ، محمود الجبر ، ناجي جبر وإغراء ...) ، وقد تنوعت مواضيع الأفلام بين الكوميديا والأكشن المصحوبة بكافة التوابل السينما التجارية ، وكانت هذه الأفلام هدفها ملأ صالات العرض إلى جانب الأفلام التجارية المصرية ، الهندية والأمريكية ولعل أهمها فيلم **"حبيبتي يا حب التوت"** للمخرج مروان حداد 1978

وفي مطلع ثمانينيات القرن العشرين شارك دريد لحام في فيلم **"إمبراطورية غورا"** للمخرج مروان عكاوي 1981 ، وقد حاول دريد أن يقدم نوعية أكثر نضجا من الأفلام السابقة التي قدمها ، ففي هذا الفيلم نجد بوادر أولى لفيلم كوميدي يحاول أن يقول شيئا له علاقة بتحليل الواقع الإجتماعي والسياسي بقدر من التركيز والبعد عن التهريج، وفيه محاولة جادة لتحليل بنية الديكتاتورية وآلية تشكلها في مجتمعاتنا بحس نقدي يحاول أن يكشف ويعري ويدين لكنه يبقي أسير الشكل الفني المحدود تبعا للرؤية الإخراجية والإنتاجية التي تصوغ الصورة العامة عن الفيلم ككل ، أما فيلم **" الحدود "** الذي أنتج في سنة 1983 للمخرج دريد لحام نفسه ، فيتناول من خلال أسلوب ساخر ينضج بالضحك الذي يعتصر الألم مشكلة الحدود السياسية المصطنعة التي تقف في وجه المواطن العربي، محولة حلم الوحدة العربية إلى خطابات وشعارات، وتحويل مشكلة فردية إلى صور معبرة عن مشكلات عامة مستعصية عن الحل، وفي فيلم **" التقرير"**يقدم فيه المخرج دريد

---

(1):محمد منصور: م ، س ، ذ، ص ص:93 ، 95 .

لحام والممثل محمد الماغوط تقريرا عن حالة وطن تنخر جسده البيروقراطية والإهمال وعن زمن عربي غارق في الفساد والرشوة والإستهتار بمصلحة الوطن وحقوق المواطن وكل هذا بأسلوب انتقادي ساخر، وفي هذين الفيلمين (الحدود – التقرير) تبرز روح المخرج ومحمد الماغوط الساخرة من خلال حوار مقتضب في مفرداته، جارح في عمق تعبيره، بحيث شكلت قوة الحوار وبساطته في التوصيل والاختزال دعامة الموقف الكوميدي بأبعاده الساخرة التي لا تتحرك كبيرة أو صغيرة من تفاصيل الحياة العربية الراهنة إلا وتأتي عليها بنقد لاذع موجع يتغلغل في وجدان المشاهد العربي [1].

أما التجربة الثالثة في الإخراج السينمائي للمخرج دريد لحام فكانت حين قدم فيلمه **" كفرون "** عام 1990 محققا بذلك تجربة ناجحة فيما يمكن تسميته **" سينما الطفل والعائلة "** إنما ضمن نفس شروط الإنتاج السينمائي النظيف بسعيه نحو الجودة الفنية والقيمة الحرفية العالية .

كما أنتجت السينما السورية أهم الأفلام عن القضية الفلسطينية نذكر من بينها : توفيق صالح **"المخدوعون"** (عن قصة الأديب الفلسطيني غسان كنفاني) ، **" رجال تحت الشمس "** 1973 ، بالإضافة إلى فيلم **"كفر قاسم"** (عن المجزرة التي ارتكبها الصهاينة في عام 1965 في حق قرية فلسطينية تحمل اسم كفر قاسم حيث يقدم الفيلم وثيقة سينمائية تفضح فيها كذب الادعاء الصهيوني وعنصرية مفهوم وسلوك الدولة التي تحكم التعامل مع المواطنين العرب) ، كما قدم المخرج صلاح دهني فيلمه الروائي اليتيم **"الأبطال يولدون مرتين"** عام 1976 (تناول القضية الفلسطينية من خلال عيني طفل يعيش نكسة 1967 واحتلال غزة والضفة الغربية ويواجه قسوة الاحتلال ...) كما أنتجت المؤسسة العامة للسينما أفلاما حول القضية الفلسطينية منها : مروان حداد (**"الاتجاه المعاكس"** 1975) ، سمير ذكري (**"حادثة النصف متر"** 1980) ، عبد اللطيف عبد الحميد (**"ليالي ابن آوى"** 1989) ...الخ

فيما برزت في ثمانينيات القرن العشرين ظاهرة سينما المؤلف حيث المخرج صاحب الموضوع وصاحب السيناريو وحيث البيئة الذاتية للحدث هي بيئة المخرج نفسه ، الذي كثيرا ما يستعرض رؤيته لتاريخ سورية المعاصر مع تداخلاته العربية والإقليمية من خلال سيرته ورؤاه الذاتية أو سيرة المدينة أو المنطقة التي ينتمي إليها كما رأينا أفلام العديد من المخرجين أمثال : محمد ملص (**" أحلام المدينة "**عام 1990 ،**"الليل"** عام 1991) ، أسامة محمد (**"نجوم النهار"** 1988 ، **"صندوق الدنيا"** 2001) ، ريمون بطرس (**"الطحالب"** 1990 ، **" الترحال "** 1998) . وهي تتفاوت من حيث قيمتها الفنية ومن حيث اندراجها ضمن ظاهرة أفلام السيرة الذاتية ، ولكنها جميعا لا تشذ عن قاعدة سينما المؤلف ، وفي كل الأحوال كنا أمام حالة تتيح للمخرجين تجريب الأساليب الفنية وكذا انتقاء الموضوعات والأفكار والشروط الإنتاجية التي كثيرا ما تفلت

---

(1):محمد منصور: م ، س ، ذ ، ص:95.

من شرط الزمن وعوامل الربح والخسارة ومن شروط مترفة أخرى بحتة تحت بند التعامل الثقافي مع السينما ، والرؤية السينمائية لكل مخرج على حدة .[1]

والى غاية اليوم مازالت الأفلام السورية غير موزعة خارج حدودها ، فالمهرجانات هي الفرصة الوحيدة التي تعطى لنا للتمتع بهذا الإنتاج والتعرف على المؤلفين، كما أن النجاح الذي حققته هذه السينما في المهرجانات الكبيرة يجب ألا تنسينا الرقابة التي تثقل كاهل الإبداع الفني في هذا البلد .[2]

- ✓ **الجزائر:**

بعد أن نالت الجزائر استقلالها في الخامس من جويلية 1962 عمدت الدولة الجزائرية الفتية إلى تحديد الأولويات فيما يتعلق بانجاز المشاريع الكبرى، فأولت اهتماما بسيطا بالمجال الثقافي بما فيه مجال السينما الذي ألحق بها ، سيما أن فرنسا بعد رحيلها أخذت معها العدة والعتاد ولم تخلف وراءها أي هيئة سينمائية تسمح بالنهوض السريع للفن السابع على غرار الدول الأخرى، وذلك حتى تجعل الجزائر تابعة لها سينمائيا رغم الاستقلال سياسيا، فلم يكن هناك لا مخابر ولا استوديوهات ولا مدارس تكوينية أو صناعة مرافقة لإنتاج العتاد السينمائي الضروري فالمشكل هنا من الناحية التقنية أكثر من أي شيء أخر مما صعب من إعادة تهيئة تلك الهياكل التي صنعتها فرنسا.

ومن جملة ما ورثته الجزائر من فرنسا نجد مصلحة إدارية خاصة (censure) ومصلحة تقنية مهمتها ترويج الأفلام الدعائية ، وكذلك شاحنات العرض المتنقلة (ciné -bus) ، كما خلف للإستعمار حظيرة سينمائية ضمت ما يزيد عن 330 قاعة عرض من معيار 35 ملم و100 قاعة من معيار 16 ملم .

وهكذا أصبح القطاع السينمائي من المشاريع المؤجلة في السنوات الأولى للإستقلال، بعدما استدعت الضرورة الاهتمام بأمور أخرى أكثر أولوية .

وقد واصل المخرجون الجزائريون اتخاذ الثورة أو حرب التحرير موضوع رئيسي لأفلامهم (كما كان الأمر قبل الاستقلال) على غرار فيلم **" سلم حديث العهد"** للمخرج جاك شاربي (1962) الذي تعرض لموضوع تأثير الحرب على الأطفال و**"فجر المعذبين"** لأحمد راشدي (1965) الذي عاد إلى مشاكل الجزائر إبان حرب التحرير وعن تحرير إفريقيا من الاستعمار وتضمن الفيلم بعض المشاهد الوثائقية المصورة ، كما أخرج مصطفي بديع فيلم **" الليل يخاف من الشمس"** عام (1965) ، وقد عانى المخرجون

---

(1):محمد منصور : م ، س ، ذ ، ص ص: 96 ، 98 .

(2):محمد بن صالح : م ، س ، ذ، ص ص:74 ، 75 .

الجزائريون في هذه الفترة غياب المعدات اللازمة لإنجاز هذه الأفلام كآلات التصوير ومخابر التحميض لاسيما أن أستوديو" **Africa**" تم نقله إلى تونس ولم يبقى سوى أستوديو **"TV "** وبالتالي الإنتاج كان يرسل إلى باريس للتحميض والتركيب في مخابر خاصة مما يكلف تكاليف باهظة - رغم مناداة المخرجين المستمرة

بإعطاء أهمية أكثر لقطاع السينما ، إلا أنها لم تأتي بشيء ، ماعدا بعض المشاريع التي باءت بالفشل والإهمال كمشروع بناء مدينة سينمائية بالأربعاء ناحية البليدة سنة 1966 [1] ، أضف إلى كل هذا غياب ممثلين مؤهلين بسبب غياب التكوين السينمائي في الجزائر مما جعل الراغبين في دراسة [2] الفن السينمائي يتوجهون إلى دول أجنبية « حيث ذهب العديد من كتاب السيناريو والمخرجين للدراسة في معاهد السينما سواء في فرنسا أو بلدان أوربا الشرقية خاصة بولونيا ، تشيكوسلوفاكيا (سابقا) ، يوغوسلافيا ... » [3].

وفي سنة 1964 تم تأسيس المعهد الوطني للسينما " بن عكنون " وهذا بغرض تكوين الشباب في المجال السينمائي (مخرجين ، مساعدين ، مختصين في الإضاءة ، مركبين ، مهندسين في الصوت ، ممثلين ...) وقامت الدولة بتجهيزه بمعدات من المستوى الرفيع ، إذ كانت تهدف من وراء إنشائها لهذا المعهد تطوير القطاع السينمائي ، وضمت الدفعة الأولى 60 طالب من بين 3000 مترشح وقد تخرج منه خيرة المخرجين الجزائريين أمثال (مرزاق علواش ، سيد علي مازيف ، فاروق بلوفة ، لمين مرباح ...) وقد شهد المعهد إنتاج فيلم **"شعب في مسيرة"** لكل من أحمد راشدي ورونيه فوتيه وهو الفيلم الذي تعرض لدور الرئيس " بن بلة" آنذاك قبل تغير النظام في جوان 1965 ، إلا أن المعهد أغلق بعد ثلاث سنوات (1967) وقد أرجع أغلب الملاحظين هذا الإغلاق إلى أسباب سياسية.

بقيت السينما الجزائرية تحاول فرض نفسها دائما باتخاذ الثورة موضوعا لها ، يجذب المشاهد الأجنبي أكثر من المشاهد الجزائري الذي أثقلته هموم الحياة في بلد حديث الإستقلال ، وظهور أيضا ما يسمى **"الإنتاج المشترك"** بالتعاون بين الجمعيات والمنتجين الأجانب الخواص خاصة مع فرنسا ، إيطاليا ، إسبانيا ، فمؤسسة **" قصبة فيلم Casbah Film, "** التي كانت ملكية لأحد قادة الثورة التحريرية " ياسف سعدي " الذي كان يملك إمكانيات مالية كبيرة وطموحات تجارية ، مما سمح له باستدعاء تقنيين ومخرجين أجانب

---

(1) : Rachid Boudjedra : <u>Naissance du cinéma Algérien</u> ; Français maxpero ; Paris .1971.p :62.

(2):نادية موسلي : م ، س ، ذ ، ص:41.

(3) :Rachid Boudjedra :I bid .p :62

فأنجز أكثر من 13 فيلم مشترك نذكر منها : **" الأيدي الحرة ,Les mains libres "** للمخرج الإيطاليEnrico lorenzini الذي كلف إنتاجه 70 مليون فرنك ، وقد عرض في مهرجان " كان ,Cannes "، وفيلم **" معركة الجزائر , La bataille d'Alger "** الذي نال **الأسد الذهبي** بمهرجان البندقية سنة 1967 لمخرجه الإيطالي Panticorvo .

وفي سنة 1967 قامت نفس الشركة بإنتاج فيلمين مشتركين هما : **" ثلاثة مسدسات ضد قيصر"** وبعدها بسنة أنتجت فيلم **"الغريب"** بالاشتراك مع مؤسسة **" دينودو لورانتيس "** .(1)

كانت الانطلاقة مذهلة حيث ظهرت أعمالا بارزة مستوحاة من الأنماط الغربية مثل : محمد لخضر حامينا **("ريح الاوراس"** 1967) ، توفيق فارس **("الخارجون عن القانون"** 1969) ، أحمد راشدي **("الأفيون والعصا"** 1970)...وتشهد هذه الأعمال على الانطلاقة الناجحة، فلأول مرة يتمكن الجزائريون من التمتع بأبطالهم الإيجابيين .

وقد شهدت الجزائر خلال سنوات السبعينات تحولات اجتماعية ، سياسية ، اقتصادية من بينها : الثورة الزراعية ، التسيير الاشتراكي للمؤسسات ، تأميم المحروقات ، إصلاح التعليم العالي ، الطب المجاني ديمقراطية التعليم وتوسيع القطاع العام ... كل هذه الديناميكية التي شهدتها البلاد انعكست على مضامين الأفلام السينمائية خصوصا مع سيطرة الدولة على قطاع السينما مما أثر بشكل كامل على الأعمال المنجزة آنذاك .(2)

وبعد تأميم قطاع السينما وحل مؤسسة " قصبة فيلم " تولى الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية بتقديم عدد من الأفلام المشتركة مع جهات مختلفة منها فيلم **« Z »** مع مؤسسة **" ريغان فيلم"** الفرنسية سنة 1968 ثم فيلم **« Elise ou la vraie vie»** عام 1970 ، ثم تلاه فيلم في العام المقبل وهو فيلم " أسوار الصلصال " من إنتاج ديوان الأحداث الجزائرية بالاشتراك مع شركة **" أوشيلي فيلم"** الفرنسية . أما مع العرب فقد تم إنتاج فيلم **" سنعود"** سنة 1972 لمحمد سليم رياض وهو الفيلم الذي تطرق إلى نضال الشعب الفلسطيني ، وهو إنتاج مشترك بين الجزائر ومنظمة التحرير الفلسطينية ، كما قدم المخرج المصري يوسف شاهين فيلمه **" العصفور"** سنة 1972 ثم فيلم **"عودة الابن الضال"** سنة 1976 بالتعاون بين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ومؤسسة مصر الدولية (3).

---

(1):نادية موسلي: م ، س ، ذ ، ص:42.

(2):شفيقة جوباني: م ، س ، ذ ، ص:53.

(3):نادية موسلي: م ، س ، ذ ، ص ص:42 ، 43 .

وبصفة عامة واصل المخرجون الجزائريون تجسيد الجزائر خلال الثورة رغم مرور سنوات على الاستقلال ، كما عرف جيلا جديدا من المخرجين الذين يريدون استعمال تجربته وكفاءته في خدمة الكفاح الإجتماعي والسياسي ، فقد بدأت سينما مغايرة وأقل كلفة وأكثر هجومية ومرتبطة بالسياق الإجتماعي والسياسي والثقافي ومن أبرز أفلام تلك الفترة : محمد زينات (**"تحيا يا ديدو"** عام 1971) ، عبد العزيز طولبي (**"نوة "**1971) ، محمد بوعماري (**"الفحام"** 1972 ، **"الميراث"** 1974) ، سيد علي مازيف (**"عرق اسود"** 1972 ، **"الرحل"** 1975) ، غوتي بن ددوش (**"الشبكة"** 1976) ، لمين مرباح (**"المستأصلون"** 1976) ، مرزاق علواش (**"عمر قتلته الرجولة"** 1976) ، آسيا جبار (**"نوبة نساء جبل شنوة"** 1978) (1).

واصل مخرجو الثمانينات استلهامهم من الحياة اليومية وخلقوا أعمالا قوية مثل سابقاتها كفيلم **" نهلة "** (للمخرج فاروق بلوفة أنتج عام 1970 تكريما للشعب اللبناني المقاوم) ، فيلم **" المطحنة "** (لأحمد راشدي عام 1985 ، حول التأميمات التعسفية) ، **" حورية "** (لسيد علي مازيف 1987 تكريما للمرأة) ، **" القلعة "** (محمد شويخ 1988 فضح الانفعالات والأخلاق البالية) ... برقة وبذكاء استأثرت المرأة بدورها بالكاميرا، فبعد الرائدة آسيا جبار بفيلميها **" نوبة نساء جبل شنوة "** و **"الزردة أو أغنية النسيان " (1980)** دوى صوت "حفصى كوديل" الثاقب التي بفيلمها (**"الشيطان في المؤنث"** 1992) أرادت طي عنق الأحكام المسبقة والطابوهات ، إن هذه الأعمال الطلائعية التي تكشف الرهانات والتأكيدات حتى الطوباويات التي تغذي الخطاب الاجتماعي لهذه الفترة سوف تجذب انتباه السلطات العمومية فتوضع تحت الرقابة المشددة قبل تحييدها كلية خلال العشرية السوداء ، وبعد تهميش الكفاءات يأتي دور حركة هجرة واسعة للسينمائيين إلى الدول الأوربية .

مع نهاية الثمانينات وبداية التسعينات ، وتصاعد المد الإسلامي وكره المتطرفين منهم للسينما وللفن بصفة عامة، أدى ذلك إلى تراجع الثقافة في الجزائر بل وصل الأمر إلى حد اغتيال رجالها فتراجع الإنتاج السينمائي، وفر أغلب السينمائيين سواء المخرجين أو الممثلين إلى البلدان الأوربية لا سيما فرنسا أين بدؤوا ينشطون بمساعدات فرنسية ، ما أدخلهم تحت وطأة غربية تساعد لكن تفرض منطقها ، تقدم الدعم المالي والتقني لإنتاج الأفلام ولكن وفق شروطها التي تصل إلى حد اختيار مواضيع هذه الأفلام .

تغير إذن مسار السينما الجزائرية من سينما صورت الجزائر المكافحة ، جزائر الثورة التحريرية الكبرى ، ثم صورتها بعد الاستقلال تبحث عن هويتها وعن مخرج لمشاكلها الإجتماعية والإقتصادية التي فرضها

---

(1):محمد بن صالح: م ، س ، ذ ، ص:84.

نظام أراد تجربة أفكار سياسية لم يعهدها من قبل ، ثم صورت المرحلة السوداء من تاريخ الجزائر، مرحلة الإرهاب الأعمى الذي داهمها دون سابق إنذار ، وأنتجت عدة أفلام جلها بدعم من فرنسا تناولت هذه الظاهرة الجديدة والخطيرة نذكر منها : **" الحب الممنوع "** (للمخرج سيد علي فتار 1990) ، **" باب الواد سيتي "** (لمرزاق علواش 1993) ، **" 100% أرابيكا "** (لمحمد زموري 1997) ،**" L'aube du Désert "** (لمحمد شويخ 1997) ، **" La vie quand méme"** (لجميلة صحراوي 1999) .

وبقي الأمر كذلك إلى غاية 2002 حيث استطاعت المخرجة "يمينة بشير شويخ" إنهاء فيلمها الطويل **"رشيدة"** (أول فيلم يفضح الإرهاب علانية) ، هذا العمل الذي تحصل على عدة جوائز لم يتمكن من رؤية النور إلا بفضل تمويل أوربي كلي . يجب الإشارة أخيرا إلى إنتاجات الأفلام الناطقة بالأمازيغية ، فبعد فيلم **"الهضبة المنسية"** (لعبد الرحمان بوقرموح 1980) جاء دور كل من **" جبل باية"** (لعز الدين مدور 1985/ 1990) ، **" ماشاهو"** (لبلقاسم حجاج 1979) ، **" ماسينيسا "** (لعبد الله توهامية) ، **" تينهنان"** (لرابية بن مختار) ، **" مولود فرعون "** (لآسم حميمي) ، بالإضافة إلى فيلم **" سي موحند أومحند "** (لرشيد بن علال

2004 الفيلم يروي قصة شاعر عاش في القرن التاسع عشر) . وأصبح للفيلم الأمازيغي مهرجان خاص يقام بمدينة وهران منذ 2002 ، إذ لم تعد التعددية الثقافية واللغوية طابوها .

✓ **لبنان :**

يملك لبنان صناعة سينمائية ربما كانت الأكثر ازدهارا بين دول المشرق العربي، ففي عام 1950 كانت قد أنشأت أستوديوهين صغيرين في بيروت، وأخرج في أحدهما المخرج المصري " فوزي حسين " فيلم **"عروس من لبنان "** عام 1948الذي حصل على نجاح كبير ، وبعد ذلك بدأت الاْستوديوهات السينمائية في هذا البلد تنتج سنويا ما بين فيلمين وثلاثة أفلام يخرجها مخرجون لبنانيون ومصريون وسوريون ، منها : (**"بياعة الورد "** 1943 – **" كوكب ، أميرة الصحراء "**) للمخرج علي العريس ، هذا الفيلم الأخير يدور حول مغامرات بدوي ولم يكن ينطق لا باللبنانية ولا بالقاهرية ولا بالعربية المدرسية ، بل ب**" اللهجة البدوية"** المزعومة التي ابتدعتها أفلام القاهرة .

غير أن استقلال لبنان على عكس ما حدث في الدول العربية ، لم يؤد إلى نهضة الإنتاج الوطني مباشرة، وذلك نظرا إلى طبيعة المجتمع الطائفية من ناحية ومن ناحية أخرى الأساس الاقتصادي للدولة بالإضافة إلى النجاح التجاري المتزايد للأفلام المصرية بعد الحرب العالمية الثانية (1) .

---

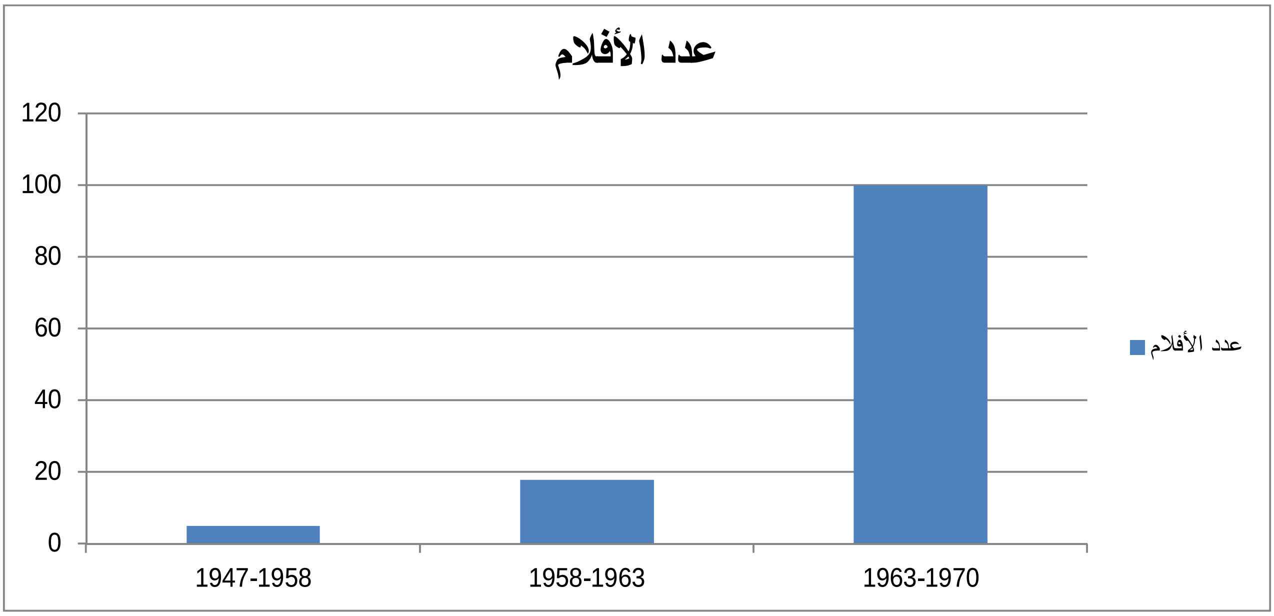
(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:541.

الجدول رقم (11) : يمثل تطور الإنتاج السينمائي الوطني في لبنان .

السنوات	عدد الأفلام المنتجة
1958-1947	**05**
1963-1958	**18**
1970-1963	**100**

المرجع : إبراهيم العريس : م،س،ذ. ص : 25.

ويمكن تمثيل معطيات هذا الجدول(أعلاه) في أعمدة بيانية كما يلي :



الشكل رقم (5) : أعمدة بيانية تمثل تطور الإنتاج السينمائي في لبنان في الفترة 1947-1970

وعلى كل ففي عام 1950 ظهرت بعض الانتاجات التي عرفت نجاحا فنيا مثل فيلم **"ما أجمل بلادي"** الذي شهد له النقاد السينمائيون في العالم، وعموما لم ينتج بين أعوام (1947- 1958) سوى خمسة أفلام ، وأول فيلم لبناني قيم كان عام 1958 تحت عنوان **" إلى أين ؟ "** من إخراج جورج نصر الذي اعتمد على أسلوب الواقعية الجديدة .

اتسم الإنتاج بعد عام 1958 بشيء من النهضة والديناميكية ، حيث تم إنتاج 18 فيلم بين عام (1958 – 1963) ، لكنها كانت أفلام تجارية في الغالب ، وفي عام 1964 شهدت السينما اللبنانية نشاطا حقيقيا ، إذ أنتج في ذلك العام أكثر من 22 فيلم طويل ، وفي عام 1965 شهد إنتاج ما لا يقل عن 50 فيلما ، ولعل السبب في هذا التوسع المفاجئ راجع إلى سعي الكثير من رجال الأعمال إلى تحويل بيروت كمنافسة للقاهرة، ففي عام 1965 أخرج المصري يوسف شاهين فيلم **" بياع الخواتم "** والذي مثلت فيه المطربة اللبنانية الشعبية **"فيروز"** الذي فتح للسينما اللبنانية منافذ تجارية هامة وخلق تطلعات فنية حقيقية في تحويل بيروت إلى مركز هام في عالم الفيلم العربي (1) خاصة مع ميلاد القطاع العام في مصر الذي أدى إلى تقليص القطاع الخاص كليا ، وبالتالي تخوف أصحاب رؤوس الأموال من اللبنانيين والسوريين والأردنيين الذين وظفوا أموالهم في السينما المصرية فعمدوا على تهريبها إلى لبنان المكان الوحيد في الدول العربية القادر على استيعاب مثل هذه الرساميل (2) كما سافر العديد من العاملين في السينما المصرية إليها إما رفضا للإتجاه نحو الاشتراكية ،وإما فرارا من البيروقراطية التي أصبحت تحكم مص، وشهدت هذه المرحلة من تاريخ السينما اللبنانية إنتاج نحو 200 فيلم حتى بداية الحرب الأهلية عام 1975 (3) .

في بداية الستينيات وبالتحديد منذ عام 1963 كان لبنان جاهزا للحلول مكان القاهرة في تصنيع الفيلم ، حيث كان يتواجد في بيروت في هذه الفترة عدد لا بأس به من التقنيين ومنشآت البنية التحتية والأجهزة التقنية الحديثة ... بالإضافة إلى حرية التعبير وغياب الرقابة.. ففي خلال الفترة الممتدة (1963 – 1970) شهدت السينما اللبنانية إنتاج 100 فيلم نصفها بالألوان (79 فيلما منها من نوع المغامرات البوليسية والكوميدية / 16 فيلم من النوع الاجتماعي / 05 أفلام فدائية وفيلم ديني واحد.) أما من حيث اللهجة (54 فيلم تتحدث كليا باللهجة المصرية / 22 باللهجة اللبنانية / 20 بلهجة مختلطة وأربعة أفلام تتحدث باللهجة الفلسطينية)

---

(1):جورج سادول:م ، س ، ذ ، ص ص:535 ،537 .

(2):ابراهيم العريس: م ، س ، ذ ، ص ص:47 ، 48 .

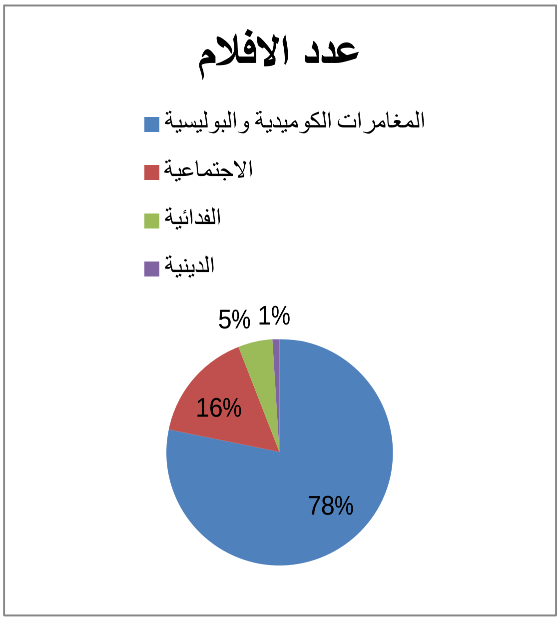
(3):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص: 18 .

ويمكن تمثيل هذه المعطيات إحصائيا كما يلي :

الجدول رقم (12): عدد الأفلام المنتجة حسب النوع .

أنواع الأفلام	العدد
المغامرات الكوميدية و البوليسية	78
الاجتماعية	16
الفدائية	05
الدينية	01

المرجع:إبراهيم العريس:م،س،ذ.ص :69.



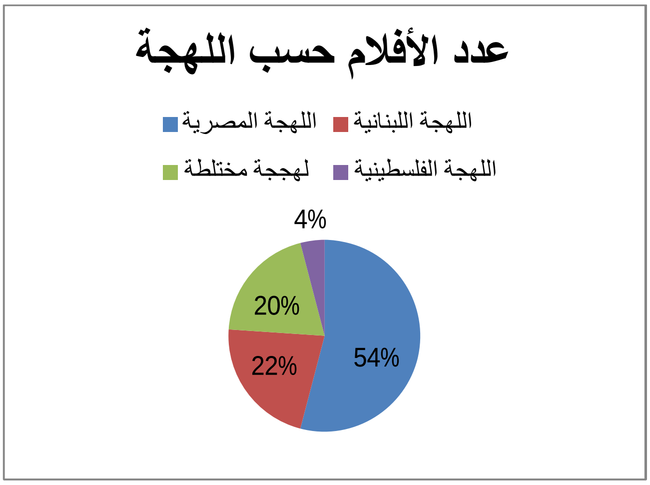
الشكل رقم (6) : دائرة نسبية تمثل نوع الأفلام

المنتجة في الفترة 1963-1970

الجدول رقم (13): عدد الأفلام المنتجة حسب اللهجة المستعملة

اللغة المستعملة	العدد
اللهجة المصرية	54
اللهجة اللبنانية	22
لهجة مختلطة	20
اللهجة الفلسطينية	04

المرجع: إبراهيم العريس : م،س،ذ . ص: 65.



الشكل رقم (7): دائرة نسبية تمثل

اللهجات المستعملة في الأفلام اللبنانية .

وعلى كل حال فان متتبع السينما اللبنانية في الستينيات يدرك أن الأفلام الاجتماعية لم تتحدث في حقيقتها عن أي مشاكل يعاني منها المجتمع بل هي عبارة عن حكايات درامية ، وتجدر الإشارة إلى أن الكثير من المخرجين الكبار الذين عملوا في لبنان في تلك الفترة أخرجوا أردأ أعمالهم على الإطلاق ونخص بالذكر **يوسف شاهين** الذي أخرج فيلما ساذجا عن أوبرات **" بياع الخواتم "** للأخوين رحباني ، فكان العمل عبارة عن تفليم لمسرحية خيالية إذ كان ينظر إلى شباك التذاكر أكثر مما كان ينظر إلى القيمة الحقيقية للعمل . كما أن الأفلام التي تناولت العمل الفدائي في ذلك الحين لم تتحدث بكلمة عن فلسطين أو القضية الفلسطينية ولم تصور أي لقطة في مخيم فلسطيني حقيقي على الإطلاق ولم تتناول أي جانب من جوانب الصراع باستثناء بعض الجوانب من البطولات الفردية ، وتأكيد النصر على العصابات الصهيونية على شاكلة سينما رعاة البقر لا سيما إذا عرفنا أن العمل الفدائي كان يعيش أوج ازدهاره في أواخر الستينيات بعد نكسة 1967، غير أن أفلام السبعينيات حققت أرباحا تجارية كبيرة بالرغم من تفاهتها وسذاجتها وذلك لأسباب عديدة منها الأسباب الذاتية (سلوك هذه الأفلام سبيل التبسيط والنجوم والغناء ودغدغة غرائز نوع معين من الجماهير ...) وأسباب موضوعية (أهمها هبوط الإنتاج القاهري، إقفال عدد من الأسواق العربية لأسباب سياسية في وجه الفيلم المصري...) ، هذا رغم أن السينما المصرية شهدت في تلك السنوات إنتاج أهم الأفلام في تاريخها [1]

وبالرغم من كل النجاح التجار الذي عرفه الفيلم المنتج في لبنان لم يتحول الكم إلى كيف ولم يستطع في وسط كل هذا الزحام أن يولد ولو فيلم ذي مستوى مما مهد لمرحلة الإنحطاط في تاريخ الإنتاج السينمائي اللبناني ، خاصة وأن سنوات التي تلت نكسة 1967 أدت إلى تراجع دور الدولة في مصر وتراجع في قوة السلطة وبالتالي تقهقر نفوذها في كافة القطاعات بما فيها القطاع الثقافي ، فكان من الطبيعي أن تتقلص أهمية القطاع العام في السينما، في المقابل تقوى ساعد أقطاب القطاع الخاص الذي عاد بكل قوة . كما تراجع القطاع العام في سورية اثر هزيمة 1967 كذلك وهكذا استعادت القاهرة مكانتها في إنتاج الفيلم المصري وأخذت دمشق وبيروت تنافسان القاهرة على صنع أفلام للسوق العربية بأسرها ، وهي السوق التي عادت إلى أحضان الفيلم المصري الأصيل مسرورة تاركة صناعة السينما في لبنان تعيش أسوأ أزماتها .

وفي الوقت الذي تقلص الإنتاج في لبنان بشكل حاسم دخلت السينما التجارية مرحلة الانحطاط رغم بعض المحاولات الفردية التي قام بها بعض الممثلين ومساعدي الإخراج السابقين ، بعد أن خلت الساحة اللبنانية من المخرجين المصريين ، واعتقدوا أن بإمكانهم إحياء الصناعة السينمائية من جديد فأسفرت تلك الفترة عن 20 فيلما ، ولم تكن في أحسن أحوالها سوى نماذج مهترئة تحاول تقليد أسوأ الإنتاج السينمائي في لبنان خلال الستينيات كفيلمي سمير الخوري (**" سيدة الأقمار السوداء "** – **" ذئاب لا تأكل اللحم "**) والسطحية في أفلام

(1):ابراهيم العريس: م ، س ، ذ ، ص ص:48 ، 50 .

سمير الغصيني منها : (**" سروال وميني جوب"** – **" قطط الشارع الحمراء "**) ، والبلادة الفكرية في فيلم منير المعاصي **" القدر"** ، والتهريج الفارغ كفيلم **"ملكة الحب"** للمخرج روميو محمود ، وهي الأفلام التي عكست فعلا مرحلة الانحطاط التي عاشتها السينما اللبنانية التجارية في سنواتها الأخيرة نضيف فقط أن من ميزات أفلام هذه المرحلة كذلك أنها ظلت بعيدة جدا عن القضايا الحقيقية التي يقاسيها المجتمع اللبناني خصوصا مع دخول المقاومة الفلسطينية إلى لبنان والتي أدخلته في دوامة من الحرب أو وصول بيروت إلى حافة الإنفجار، كل هذه الأمور لم تترك أي أثر لدي المخرجين الشبان مع أن أعمارهم لم تتجاوز ثلاثين سنة وكل منهم يعيش هذه العوامل والظروف بزخمها [(1)]

وهكذا انتهت مرحلة الإنحطاط السينمائي في لبنان بالقضاء التام على صناعة السينما في لبنان رغم ظهور محاولات أخرى فردية لإختراق حاجز التفاهة المسيطر عليها كمحاولة يوسف معلوف **" الأجنحة المكسرة"** ، سمير نصري **"انتصار المنهزم"** وجورج شمشوم في فيلم **"سلام بعد الموت"** . لكنهم لم يدركوا أن السينما الجدية التي بإمكانه الوصول إلى الجمهور يجب أن تكون سينما واقعية – اجتماعية .

لقد كان المشروع السينمائي في لبنان وظل على الدوام رأسمالي همه الأول تحقيق ربح مالي له من خلال عرض الأفلام المنتجة في كافة الأسواق العربية ، بهذا ماتت صناعة السينما في لبنان مع موت الحاجة إلى استثمار الأموال السينمائية محليا ، وفي هذا الواقع عينه تكمن أزمة السينما في لبنان حيث أن الرأسمال هو المسؤول عنها بالدرجة الأولى ، لكن هذا الكلام كله لا ينسينا الأفلام التي انطلقت من الأرضية اللبنانية والتي صبت في الهم العربي الجماعي والتي يمكن أن نصفها في إطار " مرحلة النهضة " خاصة فيلم المخرج "برهان علوية " (كفر قاسم ، وهو إنتاج مشترك مع سورية عام 1974 وهو الفيلم الذي يعتبر من أفضل ما قدمته السينما العربية عن القضية الفلسطينية وعلاقتها بالقضية القومية) ، وقد اعتمد المخرج على التصوير الواقعي لمذبحة قرية كفر قاسم التي نفذتها القوات العسكرية الصهيونية في 18 أكتوبر 1958 وذلك لتهديد باقي المواطنين العرب تمهيدا للعدوان الثلاثي على مصر الذي تم صبيحة اليوم الموالي ... بالإضافة إلى فيلم " أيار ... الفلسطينيون " لرفيق حجار، " دقت ساعة التحرير... " لهيني سرور وأخيرا فيلم " بيروت يا بيروت..." للمخرج مروان بغدادي .

إن هذه الأفلام الأربعة بالرغم من أنها عبارة عن تجارب أولى وخطوات ارهاصية على طريق طويل وأنه لا يمكن أن تعتبر سينما لبنانية بشكل كلي إلا أنها شكلت أفضل إنتاج سينمائي لبناني . وتعيش السينما اللبنانية حاليا بدايتها الحقيقية الصحيحة ، وهي بداية ناضجة وواعية تنتمي إلى مجمل التغيرات الحاصلة في لبنان منذ أواسط الستينات ...[(2)] وهذه البداية تشكل دون ريب الممر الحقيقي للخروج من الأزمة التي مرت

(1)ابراهيم العريس: م ، س ، ذ ، ص ص: 50 ، 52 .

(2):نفس المرجع السابق ، ص ص: 53 ، 55 .

بها ، فهل ستواصل هذه السينما الجديدة الناهضة خطاها لخلق تيار واقعي – مناضل يكون بديلا نهائيا لكل التفاهة السينمائية التي صنعت في لبنان طيلة نصف قرن مرت على ميلاد السينما في لبنان .

✓ **تونس :**

بعد استقلال تونس عام 1956 حاولت الحكومة التونسية خلق صناعة سينمائية وطنية بعد أن أنتجت الدولة عدة أفلام وثائقية أو شبه وثائقية حصلت على نتيجة ملحوظة من خلال فيلم **" جحا "** من انتاج تونسي - فرنسي أخرجه الفرنسي **Barattier** كتب السيناريو اللبناني جورج شحادة الذي استوحى موضوعه من الأساطير العديدة التي تتحدث عن هذه الشخصية الشعبية في كافة الدول الاسلامية وفي كافة حوض المتوسط ، وهو الفيلم الذي حقق نجاحا كبيرا وحصل على جائزة في مهرجان كان للأفلام العالمية ، وبهذا الفيلم ولدت صناعة سينمائية جديدة في تونس عام 1958 (1) .

ومن الأفلام التونسية الناجحة فيلم " الغجر " لمخرجه عمر خليفي عام 1967 ، وفيلم **" مختار "** للمخرج صادوق بن عائشة عام 1967 ، وفيلم **" الثائر "** لعمر خليفي عام 1968 ، وفيلم **" خليفة الأقرع "** للمخرج عودة أمين حليمى عام 1968 وفيلم **" تحت مطر الخريف "** لأحمد حسين عام 1970 (2) .

كما تأسست عدة شركات صغيرة للإنتاج أهمها شركة " عمار الخليفي " غير أن الإنتاج لم يزدهر إلا مع بداية الثمانينات حيث ظهرت ثلة من السينمائيين المستبسلين أمثال " نوري بوزيد " الذي يطارد النفاق والإقطاعية وعداوة المرأة عبر **"رجل الرماد"، "قباقب الذهب"،"بزنس"** أو رضا باهي الذي أنجز فيلم **"الملائكة "** (فيلم حول الانتفاضة) وذلك بعد فيلمي **"عتبة ممنوعة"** و**"شمس الضباع"** أو ناصر قطاري الذي فرض على نفسه بعد فيلمه **"السفراء "** (الذي يعالج سمسارة الهجرة) ثلاثين سنة من الصمت وعاد ليخرج فيلم **"اخرجي يا صديقتي"** كما نذكر أيضا المخرج محمود بن محمد الذي اخرج فيلم **"الرحلة"** في 1982م، **"الشيخان"** 1992م، **"القيلولة الغرناطية"** 1999م، دون أن ننسى فريد بوغدير في **"ابن السطوح"،"بنت الفاميليا"** و**"صيف في لاقولات"** ، وكذا المخرجة مفيدة تلاتي في فيلميها **"صمت القصور"** 1994م و"فصل الرجال" 1998م الذي تعالج من خلالهما الوضع النسوي والمنفى الداخلي والاختناق ويأس النساء .

كما وصل مخرجون جدد تحتل المكان أمثال محمد رازان مخرج فيلم **"السعيدة"** 2000م الذي هو عبارة عن لوحة حول الحيات البائسة في حارة مهجورة في مدينة تونس عبر عيون مراهق وكذا فيلمه الآخر **"الامير"** الذي يروي قصة بائع زهور تربطه علاقة حب مع أميرة ، وأيضا جيلاني سعدي مؤلف فيلم

---

(1):جورج مدبك:م ، س ، ذ ، ص:183 .

(2):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص:33 .

"**الخرمى**" 2001م عن قصة يتيم أصبح حمالا ، وأخيرا إبراهيم لطايف الذي حصل على "التانيت الذهبي" عن فيلمه القصير "**تأشيرة**" الذي يروي قصة شاب يريد أن ينجح في إملاء "بيرنارد بيفو" من اجل الحصول غلى تأشيرة "شينقن" .

بعد هذه البداية الحسنة خاصة في نهاية الثمانينات نلاحظ انخفاضا واضحا في الإنتاج وذلك لعدة أسباب وعوائق منها الانغلاق البيروقراطي، الضغوط السياسية ،غياب الممولين ،أو ربما تعب المبدعين .[(1)]

✓ **المغرب :**

استقل المغرب في 2 مارس 1952م وعلى عكس الدول العربية الأخرى التي شهدت انطلاقة سينمائية حقيقية بعد الاستقلال مباشرة ،فان المغرب لم يتمكن من إنتاج أي فيلم كبير خلال أول سنتين من حصوله على الاستقلال [(2)] بل اقتصر الإنتاج على الأفلام القصيرة (حوالي 100فيلم) معظمها شعبية ،فولكلورية ،سياحية، وهذا الإنتاج لا يستحق الذكر ماعدا فيلم "**من لحم وفولاذ**" .

ومع نهاية الخمسينات من القرن العشرين أقدم محمد عصفور على إخراج الفيلم الروائي الطويل "**الابن العاق**" عام 1958م وهي السنة التي تؤرخ للميلاد الفعلي للسينما المغربية ، ثم توالت في أواخر الستينات وبداية السبعينات أفلام أخرى لتكريس الفيلم المغربي كحقيقة ناجحة نذكر من بينها "**الكنز المرصود**" للرائد محمد عصفور، "**الحياة كفاح**" لمحمد التازي واحمد المسناوي ،وفيلم "**وشمة**" لحميد بناني و هو الفيلم الذي يعد تحفة في تلك الفترة .

ومع توالي سنوات السبعينات اقتحم المشهد جيل جديد من المخرجين يمكن تصنيف تجاربهم إلى اتجاهين اثنين: اتجاه السينما الميلودرامية التي سقطت في فخ السينما المصرية الاستعراضية وأعادت إنتاجها، وكان فيلم "الحياة كفاح" الذي قام ببطولته الفنان المطرب عبد الوهاب الدكالي سنة 1968 وهو مؤسس هذا الاتجاه قبل أن يستلم المشعل عبد الله المصباحي الذي سيخرج سنة 1973 فيلم "**الصمت اتجاه ممنوع** " من بطولة المطربين عبد الهادي بلخياط ونعيمة سميح. عبد الله المصباحي واصل إنتاجه ذات المرجعية المصرية الواضحة، بل انه أشرك عددا من الممثلين المصريين في أعماله، حيث شارك إحسان صادق ويحيى شاهين في فيلمه "**غدا لن تتبدل الأرض**" في 1975، فيما تقاسم نور الشريف مع عبد الهادي بلخياط بطولة فيلم "**أين تخبئون الشمس؟**" سنة 1977.

---

(1):محمد بن صالح:م ، س ، ذ، ص ص:81 ، 83 .

(2):جورج مدبك: م ، س ، ذ ، ص ص:183 ، 184 .

وبقدر ما نجحت هذه الأعمال في دغدغة مشاعر الجمهور المغربي، بقدر ما نالت انتقادات المهتمين والمثقفين اللذين حسموا أمرهم واصطفوا وراء التيار الطليعي الذي كان يقدم أفلاما جادة تنحاز إلى نموذج "سينما المؤلف"،وكان من ابرز مخرجي هذا التيار سهيل بن بركة خصوصا في أفلامه ذات المسحة السياسية الملحوظة: **"ألف يد ويد"** في 1972، **"حرب البترول لن تقع"** 1975، **"عرس الدم"** في 1977، ومصطفى الدرقاوي الذي أوغلت أعماله في التجريبي كما هو الحال إلى فيلمه **"أحداث بلا دلالة"** عام 1974، ثم **"أيام شهرزاد الجميلة"** .[1] كما لا يجب أن ننسى حكيم نوري صاحب الإنتاج الغزير مثل: **"ساعي البريد"** في 1979، **"الطفولة المسروقة"** في 1993، "قدر النساء" 1998، **"سارق الأحلام"** 1995، "حدث بسيط" 1997 وأخيرا **"لها مرض السكري ومتوترة وترفض العلاج"** في 1999 الذي عرف نجاحا تجاريا كبيرا في المغرب، و عبد الرحمان تازي في **"باديس"** وmومن سميحي في **"الشرقي"** وفريدة بن اليزيد في **"باب في السماء"** سنة 1998.[2]

وإذا كان العقد السبعيني وعلى الرغم من ديناميكيته الملحوظة لم يعط أكثر من 20 عملا سينمائيا، فان فترة الثمانينات عرفت إنتاج 39 فيلما خاصة مع دخول السينما المغربية تجربة صندوق الدعم السينمائي.

إن البروز المذهل للسينما في العقدين الأخيرين بالمغرب بعد فترة من الصمت سمح لنا بتذوق الأعمال الجديدة ذات النوعية الكبيرة، فقد سجل نبيل عيوش نقطة هامة بفيلمه **" علي زاوا، أمير الشارع"** عام 2000 الذي يروي معاناة أطفال الشوارع والذي أصبح مرجعا لكل شباب الأحياء، وعاد مرة أخرى بفيلمه **"دقيقة شمس ناقصة"** في 2002، وكذا مخرجون جدد آخرون نذكر منهم نرجس نجار في **"العيون الجافة"**، وداود أولاد سياد في فيلمه الأخير **"باب البحر"**، وفوزي بن سعيدي الذي تم اختيار فيلمه **"ألف شهر"** في مهرجان كان 2003، وياسمين قصارى التي تم اختيار فيلمها **"الولد النائم"** الذي أنتج عام 2005 في البندقية وهو أول أفلامها الطويلة بعد فيلمها المتوسط **"عندما يبكي الرجال"** الذي يتناول موضوع منفى المغاربة في اسبانيا، كما نجد إسماعيل فروخي في فيلمه الطويل "السفر الكبير" ولحسن بن جلون في "الغرفة السوداء" ، سعاد شرايبي في **"جوهرة بنت السجن"** و ليلى المراكشي في **"الأفق الضائع"** و **"مروك"**. [3]

لقد قدم هؤلاء المخرجون المعروفون باسم **"جيل المخرجين المغاربة الجدد"*** إلى عالم السينما من مشارب متعددة، فمنهم من جاء عبر الأندية السينمائية كالمخرج الشريف طريبق ومحمد لبدراوي...ومنهم من جاء عبر التكوين خارج ارض المغرب وهم كثر: نبيل عيوش، نور الدين لخماري، نرجس نجار، ليلى المراكشي... وهناك من جاء يحمل أفلامه مبررا ولوجه إلى الفن السابع عبر الاحتكاك والمغامرة بالمغرب:

---

(1):سعيد شعيب : منع ظهور 225 ألف شخصية إسلامية على الشاشة، مجلة دبي الثقافية، العدد 02 .جانفي 2005.ص: 101 ، 102 .
(2):محمد بن صالح: م ، س ، ذ ، ص:80 .
(3):نفس المرجع السابق ، ص:81 .

حسن بن شليخة، محمد حموسي...كما أن البعض الآخر أتى من المسرح عبر التكوين والتمرس داخل وخارج المغرب على تقنيات السينما: فوزي بن سعيدي، عزيز السالمي...وهناك من استفاد من دعم العائلة وتكوينها: عماد النوري وأخوه، ونشير إلى تكون داخل المغرب عبر دراسة السينما عبر المراسلة أو الإنتاج بإمكانات ذاتية مثل رشيد بن الزين، بالإضافة إلى المتفوقين في مسابقات كتابة السيناريو والإخراج: الطاهري الإدريسي، علي الطاهري...[1]، ولقد استطاع هذا الجيل من المخرجين إنتاج أعمال تتميز برؤية فنية وجمالية خاصة حيث أنها تجاوزت الطابع "الكلاسيكي" للأفلام المغربية الطويلة منها والقصيرة على المستوى التقني وعلى مستوى المواضيع كما استطاعت تجريب عدة تقنيات(...) كما أن هؤلاء الشباب قد حطموا بعض الطابوهات لاسيما عبر الاحتفاء بالجسد والحركة والتقليل من الحوارات وإعطاء الأهمية للصورة بالدرجة الأولى فضلا عن التقطيع التقني المناسب والهروب من استعمال لغة اللقطات العامة التي تتم فيما سبق من الأفلام القديمة عن تقشف ملموس على مستوى الأداء والإنتاج...إنها سينما ترصد وتعري بطريقة فنية تبتعد عن الابتذال والمجانية .[2]

نلاحظ من خلال هذه المعطيات غياب مدرسة للتأطير أو معهد للتكوين السينمائي بالمغرب، وان جل المخرجين المغاربة من جيل التسعينات قد استفادوا من التكوين السينمائي انطلاقا من روافد أجنبية سواء بأوربا (بنسبة عالية) أو في أمريكا (نسبة قليلة ومحدودة)، أو استفادوا بنسبة كبيرة من الانتاجات السينمائية والدعم الأجنبي...ليبقى نصيب أولئك اللذين تلقوا تكوينا داخل المغرب ضئيلا مما يجعلنا أمام سؤال الهوية السينمائية الوطنية في إطار إشكالية إنتاج صورة وطنية بإمكانيات وطنية ماديا وبشريا[3]

إذا كان تأصيل الممارسة السينمائية العربية يستدعي البحث عن جذورها في كل الأقطار العربية ، واستيعاب كافة التجارب بها ،فان ما قدمناه ليس أكثر من محاولة محدودة في هذا الاتجاه للإحاطة بالتجربة العربية في السينما حيث اكتفينا بالتعرض للتجربة السينمائية العربية في أهم مراكزها وقد أدى ذلك إلى عدم التعرض لأحوال السينما في بعض البلدان العربية أو عدم تناول بعض التجارب السينمائية بتعمق في بعضها الأخرى أو تناولها بصفة غابرة وهذا ليس بسبب الإهمال أو تقصيرا منا إنما نظرا لقلة المعلومات والإحصائيات التي تذكرها المصادر والمراجع عنها أو نظرا لأوضاعها السياسية المتردية بها مما أدى إلى إهمال قطاع السينما إلا فيما تعلق بتوزيع الأفلام أو عرضها . وغيرها من الظروف التي أدت إلى انعدام أو التراجع التام للإنتاج السينمائي بها ، وسنتعرض إلى جوانب من هذه المعلومات التي وردت عنها في النقاط التالية :

---

(1):محمد أشويكة: م ، س ، ذ ، ص:21 .

(2):نفس المرجع السابق ، ص:22 .

(3):نفس المرجع السابق ، ص:21 .

- **الأردن :**

تطورت السينما منذ عام 1940 عندما كانت المملكة الهاشمية لا تملك أكثر من أربعة دور عرض للسينما وبعد الاستقلال عام 1944 تضاعفت عدد دور العرض لتصل إلى 50 صالة عرض عام 1965 ، وقد أنتجت وزارة الإعلام وثائقيات مختلفة للسياحة وأفلام قصيرة مكرسة في الغالب لزيارة رؤساء الدول العربية أو للحفلات الرسمية .

- **الكويت :**

بعد الاستقلال عام 1961 شرعت وزارة الإرشاد والإعلام الكويتية في إدخال السينما والتلفاز إلى البلاد وتوسيع نشاطيهما ، ومنذ ذلك التاريخ وهذه الوزارة تنشر فيلما شهريا **" مرآة الكويت "** من إخراج تقنيين انجليز حول الإكتشافات البترولية كما صورت وثائقيات فولكلورية تعليمية وتربوية ، خلال فترة (1960-1967) وضعت برنامج لإقامة سينما فنية وإنشاء مخابر للطبع والتحميض وأستوديو حديث وفق آخر ما توصل إليه الفن [(1)]، وتمكنت بفضل هذه السياسة من خوض غمار مهرجانات عالمية بفيلم تسجيلي سنة 1966 بمهرجان **" براغ "** الدولي ونالت به التقدير ، وهناك عدد من الشركات الخاصة لإنتاج السينمائي أهمها شركة " أفلام الصقر " التي أنتج أول فيلم روائي طويل وهو فيلم **" بس يا بحر "** أخرجه خالد الصديق عام 1972 وبعدها أرج فيلمه الثاني **" عرس الزين "** عام 1977 بالاشتراك مع السودان عن رواية للكاتب السوداني طيب صالح .

وهناك قسمان للسينما يتبعان الدولة أولهما قسم السينما في وزارة الإعلام الذي كان قد تأسس عام 1950 في وزارة المعارف ثم انتقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية في عام 1959 ثم إلى وزارة الإعلام عام 1961، والثاني قسم السينما في التلفزيون الذي تأسس عام 1961 والذي يملك ثلاث استوديوهات ومعملين [(2)] .

- **قطر:**

في عام 1960 أخرج الإنجليزي رود باكستر في هذا البلد فيما طويلا بالألوان تحت عنوان " قطر " تصف حياة الرحل وأفول صيد أصداف اللؤلؤ والنهضة الهامة التي انطلقت بنتاج البترول والتطوير الذي أدخلته على البلاد ، وتعتبر قطر زبون جيد جدا لإنتاجات القاهرة [(3)] ، وقد كانت العروض السينمائية ممنوعة في

---

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:543 .

(2):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص: 21 .

(3): جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:544 .

قطر حتى عام 1970 ، وبعد الاستقلال عام 1971 أصدر أمير قطر قرارا بإنشاء شركة قطر للسينما وهو القرار الذي جاء فيه منح امتياز عرض الأفلام السينمائية لتلك الشركة فقط ومنع أي نشاط خاص بالإستيراد أو التوزيع لأفلام أو إنشاء دور سينما أو استغلالها لأي فرد أو شركة أو هيأة أخرى [1] ، أخر فيلم تسجيلي لها قصير حمل عنوان **" خيوط تحت الرمال "** للمخرج خليفة المريخي من إنتاج قطر عام 2003 .

✓ **البحرين :**

أول فيلم روائي طويل أنتجته البحرين هو " الحاجز " للمخرج بسام الذوادي عام 1990 [2] .

✓ **اليمن :**

ظلت السينما محرمة في هذا البلد باسم الدين الإسلامي حتى تاريخ 27 سبتمبر 19662 بعد نجاح الثورة في العاصمة حيث تم عرض أول الأفلام السينمائية وهو عرض عام لفيلم مصري في إحدى الساحات العامة ويقول في هذا الصدد إيريك رواو **" وجب أن تكون هناك ثورة لكي يمكن عرض أفلام بشكل عام في هذا البلد الإقطاعي الذي كانت السينما محرمة فيه باسم الدين الإسلامي بل حتى مجرد التصوير الفوتوغرافي (...) "** [3] .

وهي 30نوفمبر 1967 استقل الشطر الجنوبي التي كانت تسمى " جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية " وقد التقطت خلال الحرب التي أدت إلى الاستقلال أفلام إخبارية عديدة عن طريق سينمائيين مصريين وبلدان أخرى وبعد استقلالها في 1967 كرست أفلام وثائقية طويلة عن البلاد وتطورها الصناعي والزراعي والثقافي الحديث ، وأنشأت المؤسسة العامة للسينما جريدة سينمائية شهرية وعددا من الأفلام التسجيلية القصيرة كل عام ، وتعاني مؤسسة اليمن الديمقراطية صغر حجم السوق الوطني مما يدفعها للتعامل مع الشركات الخاصة في اليمن الشمالية عند شراء الأفلام [4] .

أما في الجمهورية العربية اليمنية (اليمن الشمالية) فتوجد شركتان كبيرتان لتوزيع أفلام هما " شركة سفيان " و" شركة بلقيس " واللتان تملكان أغلب دور العرض .

---

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص:22 .

(2):جاسم المطير: مشاهدات في السينما العربية، الطبعة الأولى، دار الفرابي، بيروت، لبنان .2010. ص:199 .

(3): احمد إدريس عبد الرحمن، الهادي قطش: أطلس الجزائر والعالم، الطبعة الأولى، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر .2010. ص:156.

(4):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص189.

✓ **عمان :**

توجد في عمان عشرة دور عرض يملكها القطاع الخاص تعرض حوالي 100 فيلم في السنة ، وتشرف على السينما في عمان دائرة خاصة في وزارة الإعلام والسياحة تسمى " دائرة التصوير " تملك سيارتين لعرض الأفلام ويقوم مندوبها باستلام الأفلام من الجمارك (تقتنيها الدولة ، تعرض على الرقابة ثم تسلم إلى أصحابها من الموزعين وهم أنفسهم أصحاب دور العرض) .

✓ **السودان :**

لقد استقل السودان سنة 1956 وكان الاستثمار التجاري في المجال السينمائي ضعيف الانتشار فيها لكن الحكومة بذلت منذ 1960 جهودا حقيقية من أجل سينما تثقيفية بإنتاجها خلال ستة أو سبعة أعوام حولي 40 فيلما وثائقيا قصيرا و130 موضوعا إخباريا وهي تملك من 24 إلى 36 وحدة متحركة تجوب البلاد بالقطار أو سيارات النقل ، واجتذبت بعض البرامج التي قدمت في الأقاليم النائية التي مازالت تجهل كل شيء عن السينما (90% من السكان) وكانت البلاد عام 1960 تحوي 35 دار عرض تجارية ، وحتى عام 1965 (عشر سنوات على الاستقلال) لم ينجز السودان أي فيلم سينمائي روائي لذا تصعب معرفة النوعية الفنية عدا تلك الآلام الوثائقية المحققة سابقا أبرزها **" الطفولة المشردة "** لكمال محمد إبراهيم ، **" المنكوب "** بالإضافة إلى الأشرطة الوثائقية التي تتناول العادات والمظاهر الاجتماعية والثقافية كفيلم " دائرة الحجر " لسامي الصاوي ، اشتركت السودان في فيلم **" عرس الزين "** الذي صور بالسودان للمخرج الكويتي خالد الصديق .[1]

✓ **ليبيا :**

كانت ليبيا مستعمرة ايطالية سابقا واستقلت عام 1951 ، ومع ذلك ظل سوق السينما فيها تابعا لايطاليا على نحو لا مثيل لها في سائر الدول العربية الأخرى المستقلة ، ففي كل عام كانت دور العرض التي يبلغ عددها حوالي 30 دارا تعرض ما يقارب 50 فيلما مصريا و 40 ايطاليا و أكثر من 10 أمريكيا وأفلام أخرى من الدول الغربية أما الجمهور فقد كان يفضل " أفلام الحركة " التي لا حاجة فيها إلى فهم الحوار رغم أن هذه الأفلام الأجنبية كانت تحمل ترجمة عربية باستثناء بعض الأفلام الايطالية التي كانت تعرض باللغة الايطالية دون ترجمة عربية ، وفي دور عرض مخصصة للأجانب ومحظور على المواطنين دخولها وكان مفروض على كل دار عرض أن تعرض كل أحد أفلاما ايطالية .

(1):جورج سادول:م ، س ، ذ ، ص ص:544 ، 545 .

وبالنسبة للإنتاج الوطني لم تقم في البلاد حتى عام 1966 أية محاولة لإيجاد سينما عربية وطنية ولا حتى على مستوى الأفلام القصيرة بالمقابل صورت أفلام أجنبية طويلة عديدة نذكر على سبيل المثال الفيلم الايطالي الاستعماري **" ليجينيا"** و **" الكوكبة البيضاء "** عام 1936 [1] ، وحتى قيام ثورة الفاتح سبتمبر عام 1969 لم تعرف ليبيا الإنتاج السينمائي القومي عدا الجريدة التي كانت تصدرها الحكومة منذ عام 1965 وبعد الثورة ومن خلال إدارة الأفلام التابعة لوزارة الثقافة و الإعلام والتي تملك سبع سيارات سينمائية ثم على يد " المؤسسة العامة للخيالة التي أنشأت عام 1974 بدأ إنتاج الأفلام التسجيلية و القصيرة حول كفاح الشعب الليبي ضد الاحتلال الايطالي وعن الإنجازات التي تحققت بعد الثورة لتظهر بعده الأفلام الروائية الطويلة على غرار فيلم **" الرسالة "** للمخرج السوري " مصطفي العقاد " 1977 والذي تناول قصة ظهور الإسلام والرسالة المحمدية ثم كلفت الحكومة الليبية نفس المخرج بإنتاج فيلم عن المقاوم الليبي **" عمر المختار "** عام 1980 هذه الشخصية التي ظلت مجهولة لدى العالم العربي والغربي على حد سواء حتى انجاز هذا الفيلم السينمائي الروائي عن مسيرته البطولية والثورية ضد الاحتلال الايطالي الذي خلد أسد الصحراء كأسطورة حقيقية .

- ✓ **الصومال :**

بعد أكثر من عشر سنوات من استقلال الصومال عام 1960 تم في عام 1971 تأميم الاستيراد والتوزيع السينمائي ملكن لم يتم تأميم دور العرض البالغ عددها 37 دارا والتي تعرض حوالي كل سنة 500 فيلم أجنبي ، وقد تم في عام 1975 إنشاء وكالة الأفلام الصومالية تابعة لوزارة لإعلام والإرشاد القومي والتي تتولى استيراد الأفلام وتوزيعها كما تقوم بإنتاج الأفلام القصيرة والطويلة .[2]

- ✓ **موريتانيا :**

بلغ عدد دور العرض في موريتانيا 12 دارا كلها ملك شركة " سيدك " الفرنسية ومقرها داكار ، لقد أنشأت الحكومة عام 1968 قسم السينما والتصوير تابع لإدارة الصحافة والعلاقات الخارجية الذي يقوم بإنتاج جريد سينمائية وكذا مجموعة من الأفلام التسجيلية والقصيرة .[3]

---

(1):جورج سادول:م ، س ، ذ ، ص ص:544.

(2):مرجع سابق ، ص : 544.

(3):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص:23 ، 24 .

- ✓ **السعودية :**

حرم القانون السعودي خلق السينمات المخصصة للعرب استنادا إلى تفسير وهابي للقرآن شديد التطرف تناقضه غالبية المسلمين لكن الأفلام ليست ممنوعة على الغربيين وعلى الوحدات الأمريكية المتوقفة في البلاد وعلى موظفي شركة **" اراميكو "** البترولية حيث يتم عرض أحدث أضخم الإنتاجات الهوليودية في **" الظهران "** مركز تواجد الشركة في دور عرض مكيفة بالإضافة إلى مراكز أخرى أقل فخامة في أماكن تواجد الأجانب وموظفي الشركة .

وكانت المملكة العربية السعودية عام 1965 الدولة الوحيدة في العالم العربي التي يجهل سكانها رسميا كل شيء عن السينما ، وبعد عام 1965 تجاوز فيصل القانون الذي يحرم فتح دور العرض للسينما بإدخال شبكة التلفزيون رغم احتجاجات لجان الأمر بالمعروف التي تطبق بشدة على البلاد وكانت البرامج التي تعرض في البداية دينية تعليمية تثقيفية ثم تطورت شيئا فشيئا وأدخلت الميلودراميات المصرية إلى درجة ظهور بعض المشاهد التي تبدوا فيها النساء مكشوفات الرأس والتي أخذت في التزايد إلى أن تدخل المكلفون من قبل السلطات بفرض احترام العقائد الإسلامية الوهابية وإصدار تعليمات للظهور بمظهر محتشم وبمرور الوقت أقدمت الكثير من الشخصيات السعودية الثرية على الاستثمار في المجال السينمائي فقامت بإنشاء دور عرض خاصة واشترت العديد من الأفلام المصرية كما أقدم الملك فيصل على شراء عدد من سيارات العرض ونسختين من فيلم **" لورانس العرب "** لنفسه ولحاشيته إبان إقامته في لندن عام 1964 . [1]

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص:542 .

3)- السينما العربية في المحافل السينمائية الدولية:

1-3- مساهمة الأفلام السينمائية العربية في المهرجانات العالمية :

بعد استقلال الأقطار العربية شهدت السينما انطلاقة حقيقية لها وظهر ما يسمى "بالسينما الوطنية" بفعل الاهتمام الذي أولته الدول العربية لقطاع الثقافة بصفة عامة والسينما خاصة، فأنتجت أفلاما عظيمة، أحدثت انعطافا كبيرا في تاريخ السينما، ويرجع بعضها إلى فترة الستينيات والبعض الأخر إلى فترة السبعينيات، ارتبطت بعدد من المخرجين الذين تعد أفلامهم من روائع السينما في العالم من ناحية التكتيك الفني أو الإخراج أو التكامل المطلوب في الوحدة الفيلمية... واستطاعت بفضل هذه الأعمال أن تترشح لكبرى المهرجانات السينمائية ومختلف المسابقات الفنية الدولية التي تقام سنويا في أنحاء متفرقة من العالم، بل وفي كثير من الأحيان تمكنت من افتكاك وحصد الجوائز الأولى التي تقدمها هذه المهرجانات.

وقبل أن نستعرض هذه الأفلام السينمائية العربية التي ارتقت إلى مصاف الأعمال الكبيرة ، سنتحدث أولا عن تاريخ هذه المهرجانات السينمائية وأشهر عواصمها و الجوائز التي تقدمها وغيرها من الأمور المتعلقة بها .

لقد حققت المهرجانات والمسابقات الفنية التي تقام سنويا في مدن وعواصم مختلفة من العالم مكانة مرموقة ورفيعة لما لها من دور ملحوظ في مجال إنعاش الحركة الثقافية العالمية، إذ أصبحت تشكل جزءا هاما من معالم تقدم الحياة الاجتماعية المعاصرة.

ويرجع تاريخ المهرجانات في الواقع إلى زمن قديم، وأول من عرفها واشتهر بها هم العرب، عن طريق مسابقات الشعر التي تقام في بعض الأسواق مثل سوق عكاظ، أما الأوربيون فقد عرفوا المهرجانات بعدئذ عن طريق تجمعات الفنون تجمعات الفنون التشكيلية والموسيقية .

والعالم لم يعرف المهرجانات السينمائية إلا في وقت متأخر قليلا، وقد ارتبطت بظهور الفن السابع أواخر القرن التاسع عشر،وأول مسابقة سينمائية من هذا النوع، نظمتها الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية عام 1927م تحت اسم مسابقة الأوسكار، وفي عام 1929م شملت هذه الأكاديمية أول جائزة من هذا النوع لفيلم **"أنغام برودواي"** الذي أنتجه مترو جولدين ماير[1] عام 1928م، وهناك من يرجع فكرة المهرجانات في تاريخ السينما إلى عام 1935م وعام1936م حين كان الصراع محتدما ما بين الاشتراكية

(1):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص:37 .

والفاشية،حيث كان العالم على أبواب الحرب العالمية الثانية ،ففي عام 1935م أقام ستالين في موسكو أول مهرجان سينمائي في العالم لرفع لواء الواقعية الاشتراكية في السينما، وفي العام 1936م أقام موسوليني المهرجان الثاني في فينيسيا لرفع لواء الفاشية في السينما، لكن بالنسبة إلى مهرجان موسكو لم ينعقد ثانية ، وخلقت موسكو مهرجانا جديدا سنة 1959م بينما توقف مهرجان فينيسيا عام1969م بسبب الصراع بين اليمين و اليسار حول القانون الداخلي للمهرجان ثم عاد إلى النشاط بعد سنوات وأصبحت المهرجانات السينمائية تقليدا تسير عليه أغلب الدول المنتجة للأفلام ثم انتشرت المهرجانات السينمائية بعد الحرب العالمية الثانية، ومع نمو السينما الوطنية في العديد من دول القارات الثلاثة في الستينيات، تنوعت هذه المهرجانات بين المحلية والقومية والدولية، ومنها ما يقتصر على موضوع واحد وعلى جنس فني واحد من أجناس الفن السينمائي أو على منطقة جغرافية محددة، ويصل عدد المهرجانات السينمائية في العالم أكثر من 100 مهرجان[1]أما أهم المهرجانات فهي بالترتيب من الأهم إلى المهم كما يلي:

- **مهرجان فينيسيا:**

امتاز هذا المهرجان الدولي، بصفة فنية رفيعة ، جعلته يقف في مصاف أهم المهرجانات السينمائية الدولية، وذلك لأنه ليس وسيلة تجارية يقصد من خلفها الترويج لأفلام معينة أو لنجوم معينين، إذ يجمع بين وسيلة التأثير في الرأي العام الواسع وبين تقديم الحركات السينمائية الطليعية .

ومن هنا نجد أنه هو الذي تبنى الواقعية الايطالية ثم الموجة الجديدة لأفلام الشباب . وقد أقيم لأول مرة في فينيسيا (البندقية الايطالية) عام 1932م. والمهرجان تقام فيه العروض للأفلام الطويلة ، إلى جانب إقامة المهرجانات المتفرقة التي تصاحبه طوال فترة الصيف لجميع النشاطات السينمائية ، كما تقام فيه عدة مهرجانات دولية أخرى منها المهرجان الدولي للأفلام التسجيلية والمهرجان الدولي للأفلام الدعائية والمهرجان الدولي لتطوير الأزياء في الأفلام السينمائية والمعرض الدولي للكتب والمطبوعات الدولية الصادرة عن السينما .

أما جائزة المهرجان الكبرى ، فهي **(التمثال الذهبي لأسد القديس مرقص)** وهناك جوائز أخرى يقوم بمنحها نقاد السينما والمنظمات السينمائية الدولية .

---

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص:42 .

❖ **مهرجان الأوسكار:**

ولدت فكرة إنشاء الأكاديمية الأمريكية في 4 أيار من العام 1927م اثر اجتماع (36) شخصا من قادة صناعة السينما في هوليود ، فاتفقوا فيما بينهم على ضرورة تأسيس أكاديمية لصناعة السينما ، وبعد أسبوع من ذلك الاجتماع ، اقترح لويس ماير أن تقوم الأكاديمية بمنح المكافآت التشجيعية للمتفوقين في العمل السينمائي، فوافق أعضاء الأكاديمية على ذلك وجرى تكليف الفنان جورج ستانلي بعمل التصميم اللازم لجائزة الأكاديمية ، وكان **تمثال الأوسكار الذهبي .** وفي شهر كانون الثاني 1929 منح التمثال لفيلم "أنغام برودواي " الذي أنتجه ميترو جولدين ماير عام 1928 .

والى جانب تمثال الأوسكار ، تقوم الأكاديمية بتقديم جوائز أخرى ، لأحسن فيلم وأحسن مخرج وأحسن ديكور وأحسن تصوير وأحسن تصميم للملابس وأحسن موسيقى وأحسن قصة وأحسن سيناريو .

❖ **مهرجان لاينبرج السينمائي :**

يعقد هذا المهرجان في أواخر تشرين الثاني من كل عام في لاينبرج في ألمانيا الديمقراطية ، وهو مهرجان خاص بالأفلام الوثائقية والقصيرة شعاره الدائم **(أفلام العالم من اجل سلام العالم)**

وهذا المهرجان بحكم نقاد السينما، يعتبر تظاهرة فنية وسياسية ، تأسس لأول مرة عام 1966م ليمنح جوائزه للأفلام القصيرة و الأفلام الوثائقية الطويلة والأفلام العلمية والأفلام التلفزيونية .

ويمتاز هذا المهرجان بحكم نقاد السينما بأنه من المهرجانات الملتزمة بقضايا الجماهير، وهو مجال واسع أمام دول العالم الثالث على الإطلاق .

❖ **مهرجان موسكو :**

أول عرض لمهرجان موسكو تم عام 1959م وتناول موضوع دور السينما في المجتمع العمالي . وهذا المهرجان ينفرد عن غيره بأنه مجال واسع لإدارة المناقشات في المواضيع التي تشغل بال سينمائيي العالم، وهو لذلك يتوافد عليه السينمائيون من شتى أقطار العالم. ويذكر أن مهرجان موسكو تعود أن يعقد ندوة بعد انتهاء العروض السينمائية في دار الراحة والإبداع التابعة لاتحاد السينمائيين السوفييت تدور فيها شتى المناقشات والدراسات.

ومن الخصائص التي يمتاز بها هذا المهرجان، انه لا ينحصر في قاعة سينمائية واحدة (قاعة مسرح الكرملين بموسكو) أو في غرفة اللجنة التحكيمية ، إنما هو يباشر أعماله في كل مكان: شوارع المدينة وساحاتها وفي المقاهي ويشهده حوالي (3000)مشترك كل عامين.

❖ **المهرجان الدولي بكان :**

من أشهر المهرجانات السينمائية بفرنسا وجائزته الفنية ، تعتبر من الجوائز الرفيعة التي تقدم للأفلام السينمائية الناجحة وهي **جائزة السعفة الذهبية،** تقام فيه عدة مهرجانات أخرى مثل مهرجان أفلام الأطفال، مهرجان أعمال المخرجين، مهرجان السوق الدولية للأفلام والمهرجان الدولي لمعهد السينما .

❖ **مهرجان برلين السينمائي :**

تأسس في ألمانيا الاتحادية عام 1951م وهو يقام في كل عام ببرلين من الفترة 21 حزيران إلى 2 تموز وتعرض فيه الأفلام الطويلة والقصيرة بين روائي وتسجيلي ورسوم متحركة، وجائزته هي **جائزة الدب الذهبي** التي تضارع جائزة مهرجان كان في أهميتها.

❖ **مهرجان لندن السينمائي :**

يقام في لندن كل عام مرة وتعرض فيه الأفلام الروائية الطويلة التي سبق إنتاجها أو عرضها في المهرجانات السينمائية خلال عام انعقاده.

❖ **مهرجان سان سباستيان :**

تأسس منذ عام 1952م في اسبانيا وهو من المهرجانات السنوية التي تقام لمدة أسبوع ، تعرض فيه الأفلام الروائية الطويلة فقط .[1]

وربما لا تتوفر لكل بلد على الإمكانيات اللازمة لإقامة مهرجان دولي للسينما، ولكن لاشك أن إقامة مهرجان محلي في كل بلد منتج للسينما ضرورة لتقدم السينما لتصفية الجيد من الرديء ودعم الاتجاهات العديدة في مواجهة الاتجاه التجاري بالجوائز المالية ، وقد اهتم أول مهرجان محلي للسينما في الوطن العربي في مصر عام 1970م ، وهو مهرجان للأفلام التسجيلية والقصيرة الذي يقيمه "المركز الفني للصورة المرئية" سنويا منذ ذلك العام ، وفي عام 1971م أقيم في مصر كذلك مهرجان للأفلام الروائية الطويلة في

(1):زهير الخالدي: م ، س ، ذ ، ص ص: **38** ، **41** .

بلطيم ولكنه لم ينعقد ثانية ، وفي دمشق انعقد عام 1972 أول مهرجان قومي للسينما في الوطن العربي وهو المهرجان الدولي لسينما الشباب الذي خصصت مسابقة الأفلام الأولى و الثانية والثالثة للمخرجين العرب ولكنه لم يعقد مجددا. وفي تونس أقيم عام 1966م مهرجان قرطاج الدولي للسينما والذي يقام كل عامين منذ ذلك العام والذي خصصت مسابقته للأفلام العربية والإفريقية منذ دورته الثانية عام 1967م ، لذا يمكن اعتباره مهرجانا قوميا، وهو الوحيد الذي استمر لأعوام ولازال ينعقد . أما عن المهرجانات السينمائية الدولية في الوطن العربي فقد أقيم في القاهرة عام 1960م مهرجان "الأفلام الإفريقية الأسيوية" ولم ينعقد ثانية ، وفي الستينيات ظهر مهرجان "بيروت الدولي للسينما" وقد انعقد ثلاث مرات ثم توقف ،ومهرجان "طنجة لأفلام البحر المتوسط" هو الأخر انعقد ثلاث مرات ثم توقف ، وفي العام 1973م انعقد مهرجان "بغداد الدولي لأفلام وبرامج فلسطين"[(1)] وهنا لابد من التنويه إلى ضرورة التنسيق العربي في مواجهة المهرجانات الدولية في أوروبا وأمريكا والعمل على دعم المهرجانات السينمائية العربية الدولية والقومية والمحلية ، وتنسيق الاشتراك العربي في المهرجانات الأجنبية وفي أسواق الفيلم الدولية بما يحقق الفوائد المرجوة من الاشتراك فيها [(2)] وفي إطار تعرضنا إلى مهرجانات السينما العربية لابد أن نشير إلى المهرجان الذي يقيمه "المعهد العالمي العربي" في باريس مرة في كل عامين، حيث تتجمع على صعيد أعداد من الأفلام السينمائية العربية الروائية و التسجيلية شريطة أن تكون تلك الأفلام بمستوى عال يرقى إلى مستوى المهرجانات الدولية.

أما هيئة تحكيمه فتضم سينمائيين من أكثر من بلد أوروبي وعدد من السينمائيين العرب ، ويشير النظام الأساسي للمهرجان إلى " إن المهرجان عبارة عن مسابقة تسعى إلى تشجيع السينمائيين العرب في جميع أنحاء العالم والتعريف بأعمالهم ...وان المعهد (معهد العالم العربي) يقيم المهرجان في باريس بالتعاون مع مؤسسات عامة وخاصة وانه مفتوح للأفلام الروائية والتسجيلية ، ويشمل المسابقة الرسمية قسما لاستعادة أعمال الماضي وقسما للتكريم " ويشترط النظام الأساسي : "أن تكون الأفلام المشاركة قد أنتجت قبل فترة لا تزيد على عامين من موعد انعقاد المهرجان ...ويجب أن تكون الأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية منتجة داخل أو خارج البلاد العربية...وكذلك أفلام الإنتاج المشترك من إخراج منافسين عرب، وذلك بصرف النظر عن جنسيتهم الحالية " .

---

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص:42 ،44 .

(2):نفس المرجع ، ص:29 .

وقد شاركت الدول العربية في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية ، وتجدر الإشارة إلى أن مصر هي أول دولة عربية تشارك في أولى المهرجانات الدولية للسينما هومهرجان فينيسيا عام 1935م . كما أن الكثير من الدول العربية استطاعت حصد الكثير من الجوائز كما يوضحه الجدول التالي:

جدول رقم (14): يمثل الأفلام العربية التي حازت على جوائز المهرجانات السينمائية الدولية.

البلد	الرقم	عنوان الفيلم	المخرج	سنة الإنتاج	المنتج	الجوائز	ملاحظات
الجزائر	01	سلم حديث العهد	جاك شرابي	1964	CNC	الجائزة الأولي للسينما الفتية بمهرجان موسكو 1965	
	02	فجر المعذبين	أحمد راشدي	1965	CNC	جائزة تقديرية في المؤتمر الدولي للسلم بمهرجان ليزيغ الدولي 1965 وجائزة الشرف بمهرجان كارلو فيفري 1966	

الجزائر	03	ريح الأوراس	محمد لخضر حامينا	1966	ديوان الأحداث	جوائز أول عمل سينمائي في مهرجان كان 1966 وجائزة أحسن سيناريو بموسكو 1967 وجائزة الغزال الذهبي 1967	
	04	معركة الجزائر	جيللو بونتي كوربو	1966	قصبة فيلم/ أيغور فيلم	جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا والجائزة الكبرى للنقد الدولي 1966	يصنف من بين 10 أفلام عظيمة في العالم (حسب زهير الخالدي)
	05	الجحيم في سن العاشرة	جمال بن ددوش،سيد علي مازيف، بوقرموح،عمار العسكري يوسف أكيكا	1969	LONCIC	الغزال الذهبي في مهرجان البحر الأبيض المتوسط بالرباط 1969	
	06	Z زاد	Costa Gavras	1968	ONCIC Reggane film (France)	جائزة خاصة في أيام كان 1969 ، أوسكار لأحسن فيلم سياسي أجنبي في لوس أنجلس 1970 ، أوسكار في مهرجان لندن 1970	
	07	وقائع سنين الجمر	محمد لخضر حامينا	1974	LONCIC	جائزة السعفة الذهبية لمهرجان كان 1975	

	08	الإرث	محمد بوعماري	1974	LONC IC	جائزة الفن السابع وجائزة النقد في مهرجان وقادو قو 1976 ، جائزة تقديرية نسوية في مهرجان موسكو 1975	
	09	عمر قتلاتو	مرزاق علواش	1976		ميدالية فضية في مهرجان موسكو 1977	
تونس	01	" جحا البسيط "	جاك بارا تيه	1958	إنتاج مشترك تونسي - فرنسي	جائزة مهرجان كان للأفلام العالمية	نجاح الفيلم بفضل براعة المخرج في استخدام الألوان ومشاركة النجم المصري عمر الشريف
مصر	01	الفلاح الفصيح	شادي عبد السلام	1970		جائزة الأسد الذهبي لمهرجان فينيسيا	أول انجاز فازت من خلاله السينما المصرية على جائزة دولية بعد سنين طويلة من الإنتاج
	02	المصير	يوسف شاهين	1997		جائزة اليوبيل الذهبي لمهرجان كان	

لبنان	01	إلى أين ؟	جورج نصر	1957		جائزة النقد الدولي لمهرجان كان	انتهي الفيلم بإخفاق تجاري ذريع على المستوى العربي بسبب اللهجة اللبنانية
المغرب	01	أعراس الرمال	أندريه زفوبودا/ جان كوكتو	1948		جائزة مهرجان البندقية	الفيلم من نسختين الأولى والأصلية ناطقة بالفرنسية والثانية بالعربية لحقه فشل تجاري كبير
	02	ألف شهر	فوزي بن سعيدي	2003		جائزة سينما الشباب الواعد لمهرجان كان الدولي	أول فيلم تضع السينما المغربية بموجبه قدمها في مهرجان كان

المرجع: العاني يوسف: <u>السينما ...استذكارات بين الظلام والضوء</u>، الطبعة الأولى، دار الفرابي، بيروت، لبنان.2003.ص:219.

استطاعت الأفلام العربية أن توجد لها مكانة في المحافل السينمائية الأوروبية والعالمية فقد أدرك السينمائيون العرب أثرت هذه المهرجانات الدولية في الدعاية لأفلامها والصناعة السينمائية العربية ، واطلاع الرأي العام الخارجي على مدى إحراز الفيلم العربي من تقدم فصار المخرجون العرب يحرصون على الاشتراك في المهرجانات الدولية ويسعون إلى الظفر بإحدى جوائزه النفيسة .

إن الكثير من الأفلام التي نجحت إما بفعل استثمار مخرجها مواضيع ذات طابع خاص ، أو بفعل أهمية نجومها التشخيصية أو بفعل الموجودات الفنية والأدبية لكتابة سيناريوهاتها أو بسبب عمق رؤية مخرجيها... فحينما سئل المخرج الكبير "ميخائيل روم" عما هي الصفات التي يجب أن يمتلكها المخرج السينمائي والتي تساهم في نجاح فيلمه ، فأجاب :"إحدى أهم المواهب الإخراجية هي حدة العين والقدرة على الرؤية "(1).

(1): سلمان المالك عبد الباسط: <u>التشويق رؤية للإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية</u>، الطبعة الأولى، القاهرة .2001.ص:96.

وعليه فالبلدان العربية التي لم تستطع افتكاك إحدى جوائز المهرجانات الدولية الكبرى يعود إلى أنها لم تتمايز فيها هذه الأمور بشكل واضح رغم التراكم النسبي على المستوى الفيلموغرافي ، فبقيت حبيسة النجاح الجماهيري المحلي لأنها تعالج موضوعات أقرب إلى الوجدان العام كالأفلام المرحة ذات الحس الفكاهي أو بسبب دغدغة المكبوت العام على غرار السينما المصرية، التي يتفق الباحثون على أنها تستند في تأثيرها على جمهورها على حماية ما تستند إليه على إثارة الغرائز الطبيعية ، أو بشكل خاص الغريزية الجنسية ، يمكن تتبع هذا الوضع في ثنايا عشرات الأفلام سواء منها التي تدور حول قصص الحب والجنس أو تلك التي تحكي قصصا أخرى تفترض الإثارة الجنسية . وبالتالي الموضوع الجنسي أصبح بشكل ما أو إلى حد كبير جزاءا أساسيا في بنية معظم الأفلام المصرية ، يتم إبرازه مباشرة عندما تكون القصة تتعلق مباشرة، بالجنس أو جزئيا عن طريق بعض الأدوار النسائية الثانوية كدور الخادمة أو صديقة الزوج اللعوب أو عن طرق مشاهد الرقص الشرقي وأجواء الكباريهات أو عن طريق ملابس الممثلات حتى، وينطبق هذا الكلام على أنواع الأفلام المختلفة : الكوميدية ، البوليسية ، وغيرها...[1]

لكن رغم كل هذا الصيت والرواج الدولي الذي بلغه بعض الأعمال العربية تبقى هذه الأفلام في معظمها غير مشرفة بمتابعة المشاهد العربي الذي يفضل الأفلام الأجنبية لإحساسه بأن الأفلام العربية غير موجهة له، ولا تغير عن انشغالاته ، بل هي موجهة أكثر للمشاهد الأجنبي ، إضافة إلى جملة من العيوب الأخرى .

3-2-الانتقادات الموجهة لها :

السينما العربية رغم كل ضجيج المشاركات في كبرى التظاهرات السينمائية الدولية من مهرجانات ومسابقات فنية، ورغم المتابعات الإعلامية المكثفة لأعمالها والجوائز المحققة فهي حافلة بالكثير من المفارقات التي تجعل هذا الحصاد مرا.

وهكذا نجد أهم ميزة في هذه الأفلام العربية التي وقفت في مصاف أهم الأفلام السينمائية وأروعها لا تلقى إقبالا لدى المشاهد في البلاد العربية فهي حاضرة في المهرجانات...وغائبة عن الجمهور ! إنها سينما تكتنفها الأفلام الضائعة والجهود المبعثرة .

وسنحاول أن نتطرق إلى عدة نماذج لأفلام عربية ذات الاحتفاءات الصاخبة وما خلفته من جائزة هنا وهناك في زحام المهرجانات المتكاثرة والمتناثرة، لكن تجد في المقابل قد انخفض عنها الجمهور السينمائي العربي بل وأحيانا تلقى نقدا لاذعا من طرف النقاد والمخرجين العرب أنفسهم .

(1):محمد الصاوي : عالم السينما والنجوم، الجزء الثاني، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان .د،ت. ص:120

نبدأ أولا مع الفيلم افتك اكبر جائزة (أشهر المهرجانات السينمائية الدولية وهو مهرجان كان cannes بباريس وهي جائزة السعفة الذهبية palme Dor عام 1975م ، ونشير انه الفيلم العربي الوحيد الذي نال هذه الجائزة الكبرى منذ تأسيس المهرجان سنة 1947م إلى يومنا هذا ، كما تم ترشيحه لنيل جائزة الأوسكار ("لأحسن فيلم أجنبي ") عام 1976م.

تقع قصة الفيلم ، في الفترة الممتدة بين 1939م و11 نوفمبر 1954م . وهي الفترة التي شهدت فيها الجزائر نضالا سياسيا وعسكريا ضد المستعمر الفرنسي تمخض عنه اندلاع حرب التحرير المسلحة في أول نوفمبر 1954م، ويستند الفيلم الذي يشاهد فيه حشودا كبيرة من الجماهير إلى محورين رئيسيان : طرد الجزائريين من أراضيهم وتجريدهم من هويتهم الثقافية . والفيلم يضم خمسة لوحات تمثل: "سنوات الرماد " ، "سنوات الجمر " ، "سنوات العربة " ، "سنوات التحميل " ، "سنوات النار "،

ورغم حصول الفيلم على السعفة الذهبية إلا انه لم يسلم من انتقادات الدارسين والباحثين والصحافة : ففي حوار أجراه الناقد سعيد مراد مع المخرج الجزائري عمار العسكري وفي سؤال حول ما أثاره فيلم الأخضر حامينا "وقائع سنوات الجمر" من مشاكل بين السينمائيين الجزائريين ، يقول العسكري انه من ضمن غالبية السينمائيين الجزائريين الذين اتخذوا موقفا واضحا من هذا الفيلم ، وضد هذا النوع من النتاج السينمائي ويؤكد أن موقفه ليس موجها إلى المخرج شخصيا بل ضد نمط الإنتاج الذي يمثله الفيلم [1] ، إذ يمثل الإنتاج الضخم من اجل التمظهر ، فقد اْنفق الديوان القومي للصناعة السينماتوغرافية للجزائر مليار وثلاثمائة دينار جزائري على إنتاج هذا الفيلم مما أدى إلى تعطيل عمل الديوان القومي الذي بقي سنتين إلى ثلاث سنوات لا يعمل شيئا، في حين كان بمقدور الجزائر أو الديوان إنتاج عدة أفلام على شرف الذكرى العشرين لاندلاع الثورة الجزائرية بأقل من هذا المبلغ الضخم ، أي تحقيق عدة أفلام ايجابية وشديدة الصلة بالحقيقة والواقع بميزانيات بسيطة ، يضيف العسكري أن مثل هذا الصراع قائم في كل البلاد العربية وبلدان العالم الثالث ، وذلك لمحدودية إمكانياتها نظرا لكونها حديثة عهد بالاستقلال ، وقد ميز هذا المخرج بين أهداف السينمائيين حيث يرى أن هناك من المخرجين من يحقق أفلاما لكي تعجب الجمهور وهناك من يخرج الفيلم من اْجل الربح التجاري وآخرون ملتزمون سياسيا يخرجون أفلاما من اْجل تدعيم فكرة سياسية أو عمل سياسي ويستخدمون السينما كوسيلة للتوعية والمساهمة في دعم خيارات الدولة والدعاية لإنجاح مشاريعها التنموية المختلفة وغيرها ، كما يوجد نوع أخر من المخرجين يجتهدون في إخراج أفلام لكي يحملوها للمهرجانات الدولية ويفوزوا بجوائزها الكبرى ...وبين هؤلاء يجري صراع دائم . وفي الأخير يؤكد العسكري أن تكاليف فيلم

(1):سعيد مراد: مقالات في السينما العربية، قضايا، أفلام، أحاديث، الطبعة الأولى ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان .1991.ص :243 .

"وقائع سنين الجمر " يكفي لبناء مدينة سينمائية أو مركب سينمائي بكل معداته من مخابر وتجهيزات ...فلو وظفت في هذا المجال أفضل من الإنفاق على فيلم واحد ومهما كان شانه" .

ومن جهة أخرى يعتبر العمل تصويرا لصيرورة تطور الوعي الشعبي لدى فئات الشعب في الفترة الممتدة بين 1945م إلى الفاتح من نوفمبر 1954م حيث تحولت المقاومة الارتباطية غير المنظمة إلى كفاح مسلح ، اعتبر آخرون أن العمل ابتعد عن الأسئلة الهامة والجوهرية وتغاضى عن السبب الرئيسي لكل تلك التضحيات التي قدمها الشعب وعلى هذا الأساس كتبت جريدة" المجاهد" تقول :"..إن الفيلم قدم نظرة خاطئة عن الوعي الشعبي وقلل من قيمته مظهرا هذا الأخير كنتاج لقوة الطبيعية الناتجة عن عداءة وقسوة الأرض (الجفاف ، الحمى الصفراء ...)، المخرج يتذاكى ليظهر لنا أن العدو الأساسي لفئة الشعب الواسعة هي الطبيعة :الجفاف ،التيفوس ...الوعي الشعبي لا يتجسد إلا تجاه الطبيعية والأكثر إثارة للضحك أن هذا الوعي الشعبي رمز له بالنار."

وردا على هذا الانتقاد أكد المخرج أن من كتب هذا الكلام ما هو إلا خائن لا يعرف شيئا عن جزائر الأمس ولم يعش تلك الحقبة...

هذا النقد لوقائع سنين الجمر أيده أيضا بعض الدارسين حيث كتب اْحدهم أن الفيلم فيه التباس وغموض حول استعادة الوعي الشعبي ، مضيفا أن الفيلم لم يظهر أبدا تخمر الوضع الاجتماعي المتردي الذي تسبب فيه الاستعمار وأتباعه بقوة الحديد والنار كسبب لنشأة هذا الوعي الشعبي .

في نفس الاتجاه ذهبت جريدة **(La République)** التي كتبت تقول :"...إن الفيلم حامينا قدم صورة خاطئة للعلاقة بين المستعمر والمستعمر حيث ابرز المستعمر وكأنه خارج الصراع تماما محاولا إقناع المشاهد – خاصة الخالي من المرجعية التاريخية – على أن أصل الصراع في هذه الفترة كان بين شرائح الشعب الواسع من جهة وطبقة من الجزائريين الموالين للاستعمار "...أي بين جزائريين فيما بينهم وتبرئة الاستعمار تماما من هذا الصراع .

كما ذهبت جريدة **"La République"** سابقا ،إلى أن ليس هناك أي رابط قوي بين اللوحات الخمسة المذكورة كما أن الشخصيات قدمت بشكل معتم وغير واضح وملتبس متسائلا إذا ما كان السبب الرئيسي في ذلك هو سعي المخرج إلى عدم ربط عمله بالحقيقة التاريخية استرضاء للنقاد الأجانب .

وكما يبدو فان ما أراد إظهاره حامينا ذلك لم يقنع النقاد ذلك لأن التحكيم في منطق التناقضات الطبقية لم يكن مقنعا كما أن إبرازه لمسالة الحركة الوطنية انحصر في تنظيمين أساسيان متجاهلا التشكيلات الأخرى . فالفيلم رغم ضخامته سطح الحوادث التاريخية وقدمها بصورة انتقائية، بل إن المخرج وصل إلى اعتبار التاريخ مجموعة من الأحداث المتفرقة بدون أساس سوسيولوجي أو منطق أو قانون يسيرها، ومن هذا المنطلق كتبت جريدة المجاهد تقول:"الفيلم يحمل ازدراء مكشوفا للمحن والماسي التي عانى منها الشعب الجزائري فعندما نعرف حجم مساهمة الجماهير الفلاحين في النضال ضد الاستعمار منذ دخوله حتى خروجه، وبمشاهدة الفيلمين فإننا نصل إلى استنتاجين: فإما أن الفلاحين الجزائريين هم من النوع المازوشي أو أن الأخضر حامينا لم يفهم شيئا والتفسير الثاني هو الأورد"

ومن ثم فان الفيلم يكرس الأسطورة البرجوازية حول التشبث بالأرض ، أسطورة تنعدم فيها العلاقات الطبقية وتجعل المتفرج يقتنع أن شعور الوطني ، هو فوق الطبقات ، وهكذا تسوغ الايدولوجيا البرجوازية في التنقيص من قيمة الحرب العادلة وفي نفس الوقت تشوه وتردي دور الشعب الجزائري فيها ، بل وتعطي صورة مثالية وأخلاقية عنه ، من حيث انه شعب لا طبقي ، يسود فيه تضامن بدون فوارق طبقية ويهيمن عليه تجانس أخلاقي وسياسي وإيديولوجي .

والفيلم فضلا عن قدرته الفائقة في التعبير عن صراعات الإنسان العربي في الجزائر في هذه المرحلة مما اقتضى تغطية كبيرة من الأحداث تمتد على مساحة واسعة من الزمان والمكان ، تم تنفيذه على مستوى رفيع من الإحكام والحساسية ، وان كان مما يؤخذ عليه ميله إلى الإبهار مما يكشف عن تبعيته لأسلوب الغرب في المعالجة ويفقده قدرا من أصالته .

ويتميز الفيلم بصوره الفوتوغرافية الجميلة التي أشرف عليها "غاتي مارسيلو" و"وينيغ اوندريا" لأن الإيطالي "غاتي مارسيلو " هو مدير التصوير نفسه لفيلم "معركة الجزائر " (الجزائر 1965م) لجيلو بنتيكورفو على الرغم من أنه حضي بتدعيم كبير من طرف الدولة الجزائرية، إلا أنه لم يلق الإقبال الجماهيري في الجزائر، ويعاب على المخرج أنه استعان في فيلمه بالكثير من التقنيين الأجانب الذين تكفلوا بإدارة التصوير، التقاط الصور، التقاط الصوت ، التركيب، الموسيقى...الخ ولكنه يبقى فيلما جميلا ، شاعريا وهوليوديا من حيث الإيقاع الموسيقي القوي والصوت الستريو فوني النقي والألوان "الهوليودية" الزاهية وهو بذلك أبلغ الأفلام الجزائرية الأخرى (التي توصف ، في عمومها، بأنها تعليمية ودعائية).

ومن الأفلام ذات الصدى العالمي التي أسالت الكثير من الحبر وكانت لها شهرة خارج حدود الجزائر فيلم "معركة الجزائر ، La bataille d'Alger"(1966م) للمخرج الإيطالي جيلو بنتيكورفو Gillo Pontecorvo ، سيناريو وحوار ياسف سعدي وفرانكو سوليناس عن كتاب ياسف سعدي الذي روى فيه مذكراته أثناء حرب التحرير، وهذا الفيلم استطاع الوصول إلى مضمار المهرجانات العالمية الكبرى ، ونال عدة جوائز مهمة على غرار الجائزة الكبرى" Lion d'or " (الأسد الذهبي) لمهرجان البندقية 1966م وجائزة النقد الدولي في مهرجان كان" cannes" 1966م . تدور أحداث الفيلم حول المواجهة التي حدثت يوم 7 أكتوبر 1957م بين المقاومين الجزائريين وفرقة المظليين الفرنسيين بحي القصبة بصفتها مواجهة عنيفة توجت نضال دام أربعة سنوات .

هذا الفيلم هو أكبر إنتاج مشترك فرنسي – جزائري إذ أنتجه عن الجانب الجزائري ياسف سعدي صاحب شركة "أفلام القصبة " بالاشتراك مع مؤسسة" ايغورفيلم" ، وذلك قبل إن يتم التأميم الكامل لقطاع السينما في الجزائر. رغم ضخامة الإنتاج إلا أن الفيلم يبقى مناسباتيا، وبتعبير آخر لم يفلح الفيلم في معالجة حرب التحرير الجزائرية في عمومها لا سيما بالنسبة إلى ما يترتب عنها على المستوى السياسي ، العسكري والاجتماعي ، وعلى الرغم من كون المخرج يساريا ومتعاطفا مع القضية الجزائرية إلا أن فيلمه ليس معاديا لفرنسا (antifrançais) وما الأمثلة الآتية إلا دليل على ذلك :

- تقديم العمليات الفدائية للمجاهدين والمجاهدات في شكل "وحشي " و" إرهابي " ، بدعوى أنها تستهدف أساسا لاماكن العمومية (دور العرض السينمائية ، المقاهي ، محطات القطار ، الأسواق ...الخ) التي يتواجد فيها المدنيون الأوروبيون .

- يقدم العقيد " ماثيو" Mathieu (قائد فرقة المظليين من الجيش الفرنسي) كبطل مغوار " هوليودي " يقوم بمهمة صعبة ، يجوز له أن يستخدم فيها كل الوسائل الاستثنائية (في مقدمتها التعذيب).

- تقدم قضية التعذيب كممارسة لابد منها ، لغرض تطهير حي القصبة من أخر معاقل " جبهة التحرير الوطني " وجناحها العسكري " جيش التحرير الوطني " .

- إن الانتصار الساحق لقوات المظليين على المجاهدين في معركة الجزائر كن بفضل ممارسة التعذيب بجميع أشكاله.

يمكن تلخيص رسالة " جيلو بنتيكورفو" التي أراد توصيلها إلى المتفرج الغربي في ما يلي : " إن المقاومة الجزائرية ، بالنظر إلى إمكانياتها المحدودة ، لا يمكن لها أن تنتصر أمام الجنرال الفرنسي "ماسو" الذي يقود جيشا جرارا مدعما بالدبابات ومدججا بأحدث الأسلحة "

ويرى الباحث زهير الخالدي أن "الفيلم قدم لنا عملا فنيا رائعا شاهدنا من خلاله نضال الشعب العربي الجزائري ضد المحتلين الفرنسيين فهو من أعظم الأفلام السينمائية التي أنتجت في البلاد العربية " كما يصنف الباحث الفيلم ضمن عشرة أفلام عظيمة في المسير الطويلة للسينما العالمية التي كان لها تأثيرا كبيرا على تطورها .

كما اعتبره نقاد آخرون سجلا واقعيا لمعركة تنعكس عليه صورة كفاح شعب وقصص بطولية ، في حين يرى آخرون أن قوة الفيلم تعود أساسا إلى قوة الحدث ، غير أن نجاح الفيلم على المستوى السينمائي والجمالي يقابله إخفاق المخرج في تصوير بعض الحقائق التاريخية التي تناولها الفيلم .

أما بالنسبة لفيلم "سلم حديث العهد "وهو أول فيلم خيالي جزائري طويل تم إنتاجه في الجزائر المستقلة ،الفيلم من سيناريو وإخراج" جاك شاربي" وقد حصل الفيلم على الجائزة الفتية في مهرجان موسكو 1964م ، تناول مأساة آلاف الأطفال الذين وجدوا أنفسهم بعد الحرب أيتاما ، واستدعت الضرورة إنشاء مراكز إيواء أبناء الشهداء ، وبذل الكثير من الجهد من اجل تربيتهم وتعليمهم ، والاهم جعلهم فظاعة الحرب وأهوالها وتمكينهم من الاستعداد للحياة لوطن يسوده السلام . فالفيلم يصور مجموعتين من الأطفال داخل ملجأ الأيتام الأولى بقيادة "علي" والثانية بقيادة "مصطفى" ، تنشا بينهما منافسة طفولية لكن اللعبة تتخذ بعدا أخر مأساويا بحيث تشكل مجموعة علي جبهة لتحرير الوطني ، بينما تمثل مجموعة مصطفى منظمة الجيش السري فتنشا الحرب بين المجموعتين ، وفي لعبة العنف هذه يختلط الخيال بالواقع وبدل أن تنتهي اللعبة بالضحك نسمع طلقات رصاص حقيقية ...

ومن أهم الأفلام الثورية التي أنتجت في السنوات الأولى التي تلت استقلال الجزائر فيلم "فجر المعذبين" للمخرج "احمد راشدي" 1961م ، اقتباس وتعليق الكاتب الجزائري "مولود معمري" وقد حصل لفيلم على جائزة المؤتمر الدولي للسلم بمهرجان "ليبزيغ" 1965م ، إضافة إلى جائزة الشرف بمهرجان كارلو فيفري . يتلخص موضوع الفيلم في البحث عن الوجه الحقيقي لماضي إفريقيا من خلال الوثائق والكتب،الحجارة ،التماثيل التذكارية وصور الاستعمار الذي هيمن على إفريقيا وكفاح شعوبها من اجل الاستقلال .

هذا الفيلم اعتبره النقاد صرخة في وجه الامبريالية ، حيث كتبت مجلة في أنباء السينما الإفريقية 1972م إن "فجر المعذبين" هو مرافعة صارمة ضد التدخلات المختلفة للقوات الأوروبية في القارة الإفريقية ومجموعة العالم الثالث بصفة عامة ، وهو يبرز أنواع الكفاح التحرري .

أما الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة فقال عن الفيلم بأنه يندد بعنف شديد بمختلف أشكال الامبريالية الأوروبية ، ويوجه لها ضربة قاسية بالتسلسل المنطقي لمختلف الأحداث التاريخية .

أما فيما يخص فيلم "ريح الاوراس" 1966م لمخرجه محمد "الأخضر حامينا" ، الذي حاز على جوائز أول سينمائي في مهرجان كان 1966م وجائزة أحسن سيناريو في مهرجان موسكو 1967م ، تدور قصته حول عائلة جزائرية دمرتها الحرب حيث قتل الفرنسيون الأب واعتقلوا ابنها فراحت الأم تبحث عنه بين معسكرات الاعتقال حتى تجده في أحداها فتكتفي بمراقبته بنظراتها كل يوم من خلف الأسلاك الشائكة ولكنه عندما يختفي مرة أخرى تفقد وعيها وتلقي نفسها في الأسلاك الشائكة لقد حضي العمل بالكثير من الانتقادات والدراسات حيث اعتبره البعض تحفة حقيقية من الناحية الجمالية ابرز من خلالها حمينا تأثره الشديد بالسينما السوفييتية ، لكن المخرج استطاع أن يستفيد من السينما السوفييتية ويجعلها تتلاءم مع الخصوصية الجزائرية ومع طبيعته القاسية وجبالها المنحدرة ، كم أن أهمية هذا العمل تكمن في البعد العالمي الذي جعل بطلة الفيلم "كلثوم " ليست فقط امرأة جزائرية تجوب الدنيا بدجاجتها بحثا عن ابنها الوحيد وأملها الوحيد في الحياة بعد وفاة زوجها ، فالفيلم غوص في عمق معاناة الشعب الجزائري وذلك من خلال التصاق للواقع لإبراز المعانات التي عاشها الفلاح الفقير ، وإعادة بناء الحقيقة عن طريق خيال مترجما من خلالها الفضاء الفكري المحبط وتقديم نظرة داخلية لتلك الحقيقة الصعبة دون الوقوع في الشفقة أو الرحمة أو الخطابات الرنانة ومن جهتها اعتبرت الصحافة الوطنية العمل صادقا وذا بعد عميق حيث كتبت جريدة المجاهد أن الفيلم يتسم بالشعور العميق والصدق الجلي فمحاسنه متعددة...أما جريدة الإحداث وصفت الفيلم بأنه كبير وانه عمل ذو آفاق وإبعاد عالمية . في حين كتبت جريدة **" Le monde"** الفرنسية عن مخرج الفيلم بان الأخضر حامينا يصور بأمانة كبيرة وواقعية خالية من السطحيات ...

وتصنف المجلة المتخصصة في السينما الفيلم بمثابة نقل للواقع الجزائري أثناء الثورة، وترى أن فيلم ريح الاوراس جميل جدا ومستنبط ومستلهم من الذكريات المؤلمة للحرب لكن معالج برؤية رفيعة التي تعطينا شهادة للقيم العالمية .

نجد كذلك فيلم "الجحيم في سن العاشرة" لكل من المخرجين (جمال بن ددوش، سيد علي مازيف، عبد الرحمان بوقر موح ويوسف اكيكا) عام 1968 الذي نال الجائزة الخاصة بالحكام في مهرجان "كان" الدولي عام 1969، يتناول الفيلم خمس قصص أخرجها شبان كانوا في أعمار أبطال قصصهم أيام الحرب.

ومن بين الانتقادات التي وجهت لهذا الفيلم تتلخص فيما كتبته جريدة "المغربي الصغير" : أن العمل تمكن من تجنب الخطأ الذي وقعت فيه معظم أفلام المقاومة ضد الأجنبي، أما جريدة الرأي المغربية فقد رأت أن العمل يصور الواقع تصويرا صادقا. بالإضافة إلى ما كتبه رشيد بوجدرة الذي قال أن كل "سكاتش" يقص حكاية وحياة أطفال في خضم الحرب ويحاول تحليل سلوكهم أثناء وضعيتهم التي كانت غير طبيعية وعنيفة.

إن الانتقادات الموجهة للأفلام القصيرة الخمسة التي يشمل عليها هذا الفيلم في عمومها تلح على عدم إمكانية الانسجام من جديد، بعد أن تم تخطي عتبة العنف والقوة التي عاشها الأطفال الصغار.

أما بالنسبة لفيلم "الإرث" لمخرجه محمد بوعماري عام 1974 الذي حاز على جائزة العالمية النسوية لمهرجان موسكو عام 1972، فتدور أحداثه حول قرية على الحدود خربها ولغمها جيش الاحتلال قبل جلائه عن الجزائر، فيسعى سكان القرية بعد الاستقلال إلى إعادة تنظيمها ببطء ومشقة...والإرث الذي خلفه الاستعمار يبدو في كل لحظة ثقيل العواقب.

ومن الانتقادات الموجهة لهذا العمل أن المخرج قدم نظرة تراجيدية حول المجتمع واعتبر جل النقاد أن الفيلم مقلق على مستوى الشكل والمضمون، بالإضافة إلى محاولة المخرج قول كل شيء دفعة واحدة عبر الحوار مما جعل العمل بوقا للايدولوجيا السائدة، كما يعاب كذلك على الفيلم انه أعطى مساحة واسعة للمرأة إلى درجة انه جعل المرأة هي من تمنح القوة للمجتمع وهي من تكشف المجرم بالإضافة إلى كونها سببا في شفاء زوجها بلقاسم...

أما بالنسبة لما كتبته الصحافة الوطنية بخصوص فيلم "الإرث" فقد تلخص فيما كتبته جريدة "المجاهد الثقافي" والتي أكدت أن العمل ذو فعاليات قصوى، ومن حسناته انه ليس من تلك الأفلام الجامدة التي تختزن الأجوبة عن جميع الأسئلة فهو يعرض قراءة للتاريخ ويساهم في تحويل نظرتنا اتجاه الحياة اليومية...

فيلم "زاد" هو الأخر حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان كان، واوسكار عن أحسن فيلم أجنبي في لوس أنجلس، واوسكار في مهرجان الفيلم بلندن في 1970، والعمل من أنتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية بالاشتراك مع أطراف مختلفة منها مؤسسة "ريغان فيلم" الفرنسية عام 1968 (بعد تأميم قطاع السينما وحل مؤسسة "قصبة فيلم") والفيلم من إخراج "كوستا جافراس" عن رواية للكاتب اليوناني "فاسيلي فاسيليكوس".[1]

(1):شفيقة جوباني : م ، س ، ذ ، ص ص: 73، 97.

تتلخص وقائعه في تعرض احد الزعماء السلميين لعملية اغتيال من طرف متطرفين بمشاركة البوليس والحكومة وقد أثار هذا الفيلم اهتماما كبيرا خاصة فيما تعلق بقضية الإنتاج المشترك والمدعوم...

وآخر فيلم جزائري حظي بالاهتمام والتشريف الكبير يتمثل في فيلم "عمر قتلته الرجلة"

أما الفيلم اللبناني الوحيد الذي حاز على جائزة دولية كبرى فهو فيلم "إلى أين ؟" للمخرج "جورج نصر" فقد افتك عن جدارة جائزة النقد الدولي في مهرجان كان بباريس ، تدور قصة الفيلم حول مأساة أسرة لبنانية قروية يهجر عائلها (الزوج) إلى البرازيل فتضطر الأم إلى العمل ، بدلا منه مع ولديها سعيد وفريد وجارتهم اليتيمة آمال ، ومع مرور الأيام تسقط مريضة فيترك سعيد مدرسته فيحل محلها في الحقل ويكبر الولدان ويتزوج سعيد من آمال ويتخرج فريد من الجامعة ويبحث عن عمل لكن دون جدوى ، فيقرر الهجرة رغم معارضة الجميع . وفي أثناء إحدى المناقشات التي تدور بين أفراد الأسرة حول هجرة فريد يعود الأب من غربته فإذا به فقير ورث الثياب ، ويستمع الأب من خلف النافذة إلى ما يدور داخل بيته ولا يحاول أن يكشف لهم عن نفسه ولكنه يحاول بكل الطرق أن يثني فريد عن عزمه وينتهي الفيلم دون أن ندرك ما هو قرار فريد.

وليس من الضروري على أية حال أن نعرف هذا القرار بالتحديد ، لكن المهم أن تصل وجهة نظر المخرج إلى القضية التي يعالجها ، ولا شك أنها قد وصلت بل إن هذا الجزء من الفيلم هو ما يعيب البناء الدرامي للفيلم ، إذ أراد المخرج أن يعبر عن وجهة نظره الواقعي الداخلي لفيلمه برفضه أن يكشف الأب عن شخصيته ولجا المخرج إلى حادث مفتعل يقع لفريد على الطريق ويؤدي إلى تبرع الأب لابنه بدمه رغم ضعفه ، وصل الموقف في النهاية إلى حد الميلودرامية عندما لا تتعرف الأم أيضا على زوجها وهي تراه داخل المنزل.

لقد اخفق الفيلم إخفاقا ذريعا بسبب نطقه باللهجة اللبنانية ، فضل مجهولا عند الجمهور المثقف ولم يحصل على أي نجاح لدى الجماهير الشعبية للسينمات العربية التي الفت الأفلام المصرية الموسيقية الميلودرامية .

ومن المآخذ الحقيقية التي أخذت عليه إسرافه في استخدام الموسيقى دون مبررات درامية إلا فيما نذر، كذلك نأخذ عليه الخروج عن الزمن الحاضر وبالتالي كان ذلك سبب في كسر وحدة الأسلوب، وفي الفيلم نشاهد إحدى مشاهد الزفاف التي عرفت إطالة كبيرة بلغت حدها حتى بدا الفيلم وكأنه تسجيلي قصير عن العادات والتقاليد في أعراس قرى الجبل في لبنان.

بالمقابل يرى الكثير من النقاد أن المخرج الذي هو نفسه كاتب السيناريو في رسم الشخصيات كما نجح كاتبا الحوار(حليم فارس ويوسف حبشي الأشقر) إذ استعملا الحوار العامي الذي يتناسب مع واقعية الفيلم دون الخضوع لمطلب الموزعين العرب وتلفيق حوار يمزج بين اللهجة المصرية واللبنانية كما في اغلب الأفلام اللبنانية سعيا وراء النجاح التجاري، كما استطاع المخرج بمساعدة المصورين والممثلين أن يثبت موهبته بلا شك ويؤكد انه مخرج قادر على التعبير عن الواقع ببساطة وعمق، لم يتوفر لمخرج لبناني آخر حتى الآن. كما أن أسلوب جورج نصر وكما يبدو من خلال فيلمه يعتمد في تحقيق الواقعية على التصوير الخارجي والديكور الواقعي والأداء التمثيلي الطبيعي للتعبير عن البيئة والاقتراب من الإنسان الحقيقي، كما اعتمد على موسيقى فولكلورية وكلها وسائل الواقعية التقليدية ،كما وفق المخرج في استخدام المزج في الانتقال بين اللقطات للإيحاء بمرور الزمن بالإضافة إلى التقطيع المتقن للمشاهد الممتازة التي عبرت عن تمكنه من أدواته التي يصعب أن تمحى من ذاكرة جمهوره.[1]

أما الفيلم التونسي "جحا" الذي أخرجه جاك باراتييه عام 1958 والذي نال جائزة في مهرجان كان الدولي، على الرغم من انه فيلم شاعري يعالج مغامرات بطل شعبي- فولكلوري من جنوب المتوسط الا انه لم يلق قبولا حسنا من سواد الجمهور في تونس نفسها وفي معظم البلدان العربية، ويرجع جورج سادول السبب في ذلك لكون الطريقة التي عرض بها لا تتفق مع الأسلوب التقليدي للقصة رغم براعة المخرج في استخدامه للألوان وبراعة الممثل المصري عمر الشريف في تقمصه لشخصية "جحا" لكنه حصل على تقدير رفيع من جانب بعض النقاد التونسيين ، كما يشهد له بذلك الناقد طاهر شرية في مقال له:

«ان "جحا" علاوة على كونه قصة حب، ولوج عميق في عالم الإنسان الذي هو عالمنا نحن التونسيون، واكتشاف خارق للدقة والإتقان في وسطنا، في حياتنا اليومية، في مزاجنا، في الأفضل والاسوء الذين هما فينا، ما شهدت قط بيوتنا وعائلاتنا الكبيرة العدد وهي تثرثر بصخب حول "الميدا"-المائدة المستديرة- وشوارعنا وأسواقنا وجامعاتنا الجليلة، جامعة الزيتونة ومعرفتها الفائقة، حمواتنا وزوجاتنا الكثيرات ، شمسنا في أفنية الدور، ضوء قمرنا على اسطحة مقاهينا المغاربية(...) و"جذعاننا" وقد لفوا حول رؤوسهم الشالات الحمراء ما شاهدتهم قط بمثل هذه الطريقة الناعمة الأنيقة الموفقة، ذلك هو عالمنا، ذلك هو "جحا". »

أما الفيلم المغربي "أعراس الرمال "الذي أخرجه اندريه زوفوبودا و جان كوكتو سنة 1948، والذي يتحدث عن أمير يحب يتيمة التئم شمله بها وعندما بلغ مرحلة القائد انتحرت لاعتقادها بان حبيبها راغب عنها

(1):سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص ص:103، 106.

ومات هذا الأخير حزنا على قبرها، رغم أن مشاهد الفيلم الجميلة للغاية وقصته الممتازة ونوعية الفيلم التي وافتكت جائزة بمهرجان البندقية الدولي ورغم كل هذا النجاح الفني إلا أن فشله التجاري كان كاملا ولم يستثمر لا في المغرب ولا في شمال إفريقيا وعندما عرض في الدول العربية بالمشرق سخر منه المشاهدون لأنه جاء ليحدثهم عن أسطورة قديمة لا يقبلها العقل، في حين كانت الأفلام المصرية كانت تقدم لهم قصصا مستوحاة من الحياة العصرية ، وقد استقبل استقبالا سيئا في لبنان وهذا لان المخرج استغرق كثيرا في عهد مضى وانقضى وأكثر من المشاهد الشعبية وامتنع عن إظهار الحياة العصرية ،وكأنه كان خاضعا للرقابة الاستعمارية التي تعمل على إظهار العرب في صورة مزرية دائما، هذا من جهة ، أما السبب الأخر في الفشل الذريع الذي مني به الفيلم من جانب المشاهدة العربية هو فساد النسخة الثانية الناطقة بالعربية حيث حصل تباين في النبرات واللهجات لدى مختلف الممثلين بسبب اختلاف جنسياتهم ،بالإضافة إلى غياب النجوم والمغنين المغاربة المعروفين في العالم العربي، وكذا منع مصر بعض نجمات السينما من الذهاب إلى المغرب وذلك خوفا من تفوق أستوديو الرباط على أستوديو القاهرة[(1)]

وإذا عدنا إلى الفيلم المصري الوحيد الذي وقف في مضمار الأفلام العالمية في السنوات الأخيرة لمخرجه يوسف شاهين سنة 1997 وهو فيلم المصير الذي تناول سيرة الفيلسوف العربي ابن رشد وقد أحرز الفيلم على جائزة "اليوبيل الذهبي" لمهرجان كان الدولي. إلا أن الفيلم لم يسلم من الانتقادات اللاذعة أبرزها تركيز الفيلم على مظاهر البذخ والترف في ذلك العصر والتي تسللت إلى عائلته وانغمس فيها أفرادها بشكل مثير للانتباه، بالإضافة إلى تركيز المخرج على ظاهرة التطرف الديني التي أبرزها يوسف شاهين بشكل عمدي كإشارة منه إلى أن التطرف الديني موجود لدى المسلمين منذ قرون غابرة وتجلى ذلك عند قيام النظام الحاكم آنذاك بإحراق كتب الفيلسوف وهي عصارة سنوات من البحث و الاجتهاد.[(2)]

تجدر الإشارة إلى أن الفيلم المصري، وعلى الرغم من تفضيله من طرف الأكثرية من الجمهور العربي من العراق إلى مراكش...كما أن الفيلم المصري كثيرا ما يعرض في المهرجانات الدولية الكبرى إلا أن اكبر ما نعيبه عليه هو ابتعاده عن العرب في جميع أصقاعهم، إذ تجري أحداث أفلامه في محيط ارستقراطي وتعالج بالدرجة الأولى المسائل الاجتماعية التي تفرضها شروط الحياة في لندن، باريس، نيويورك...لا تلك التي تعيشها القاهرة، بيروت، دمشق، بغداد...وفيها مسخ وتشويه وتجاهل للمشاكل الاجتماعية الحقيقية التي تعاني منها غالبية الشعوب العربية، وتنبهه بصدق إلى واقعه، فهذه الطبقة الراقية التي تعالج مشاكلها تمثل فئة

(1):جورج سادول: م ، س ، ذ ، ص ص: 535، 550.

(2) :Josef Gurglers : <u>Film in the Middle East and North Africa</u> . university of texas press , Austin . p,p: 254,256.

قليلة من الشعب المصري في حين كان الأجدى أن تعبر عن المعاناة اليومية للجزء الأكبر من المجتمع المصري والعربي وبذلك ابتعدت عن حياة الإنسان المصري والعربي بصورة عامة.

ولا شك أن السينما العربية قد شهدت في السنوات الأخيرة أفلاما جيدة وقد عرض بعضها في مهرجانات دولية مثل كان، برلين، موسكو، كارلو فيفيا ري...ورشحت لنيل جوائزها، ولكن هذا ليس معناه أن الفيلم العربي قد أصبح "فيلما عالميا" وإنما معناه أن الصناعة السينمائية العربية تسير في الطريق الصحيح، ورغم أن المشوار لا يزال طويلا إلا أن الفيلم العربي إذا بقي يسير بهذا الريتم فلا شك انه سيصل يوما إلى المستوى الذي وصلت إليه العديد من الأفلام في العالم.

الخلاصة:

نخلص إلى أن السينما في العالم العربي استطاعت إلى حد ما عكس المراحل العديدة التي مرت بها، فالأفلام السينمائية الأولى التي صورت في البلاد العربية التي كانت ترزح تحت الاستعمار، اتخذت من الطبيعة الجميلة خلفية ساحرة لأفلام الحب والرومانسية والمغامرات التي كان ينجزها المخرجون الأوربيون والأمريكيون، بما فيها من مصالح تخدم أساسا السينما الاستعمارية التي كانت تسعى جاهدة إلى احتكار الإنتاج وإخراج أفلام تتماشى مع سياساتها وتبرير تواجدها.

وخلال هذه الفترة لم تكن الشخصية العربية حاضرة في تلك الأفلام إلا ككل أو مجرد عنصر مكمل للديكور العام إلى جانبه الجمالي من سماء صافية زرقاء وأشجار خضراء ونخيل وكثبان رملية ووديان... ومن ثم رسمت السينما الغربية صورة نمطية للعرب أبرزتهم كمخلوقات دونية قاصرة تابعة دوما للغير، غير قادرة على التفكير وأنكرت عليهم أي قدرة على النمو والتطور والإنتاج في مقابل تصوير الشخصية الأوربية كمنقذ وحامل للحضارة والتمدن لشعوب بدائية متخلفة، وقد برز ذلك بصفة اخص في السينما الكولونيالية التي تعتمد على أفلام المغامرات والمطاردات البطولية الجوسسة على شاكلة الأفلام الهوليودية...وهكذا صورت في كل الأقطار العربية مئات الأفلام والأشرطة الوثائقية والروائية والتي شوهت صورة العرب إلى حد كبير بفضل المناظر الطبيعية الساحرة التي جلبت أنظار كبار المخرجين العالميين كالفرد هيتشوك، جون رينوار و اورستن...الذين بلغوا قمة الشهرة بتلك الأفلام المصورة في البيئة العربية ، وقد شكلت تلك الأشرطة المصورة في الوطن العربي وثائق اثنوغرافية أخاذة عن المجتمعات العربية شاملة لكل المجالات قبل أكثر من قرن من الزمن، تتعلق بالعمران، التضاريس، الحياة الاجتماعية....وهي محفوظة في متاحف البلدان الغربية ولم تتمكن الحكومات العربية من المطالبة بها أو حتى بنسخ منها كحق من حقوقها المشروعة أو تحفة أو كنزا من كنوزها المأخوذة عنوة.

وعلى هذا الأساس احتكرت السلطات الاستعمارية الإنتاج السينمائي وجعلته أداة لخدمة السياسة الاستعمارية مما حال دون إنتاج أفلام عربية، وذلك حتى لا تتحول السينما إلى سلاح من أسلحة التنوير، وأخذت في تشييد الهياكل السينماتوغرافية بإحكام قبضتها ورقابتها على كل القطاع، لهذا كان الإنتاج العربي في ظل هذه القيود والضغوط الاستعمارية ضئيلا كما وكيفا في حالات نادرة جدا كالسينما الجزائرية التي نشأت في حضن الثورة التحريرية أي في الجبال والغابات كما قال رشيد بوجدرة: **"(...) أمام كل التطورات التي حدثت، السينما الجزائرية ظهرت وولدت في الغابات."** وبعد انتزاعها لحريتها وتخلصها من التدجين

والاستعمار وحصولها على الاستقلال السياسي سعت إلى ترسيخ دعائم الصناعة السينمائية الوطنية، فكان استقلال البلاد العربية (الشرق الأوسط في الأربعينيات والمغرب العربي في نهاية الخمسينات من القرن العشرين) انطلاقة حقيقية للإنتاج السينمائي الوطني الذي اخذ بعدا وطنيا وقوميا خاصة مع ميلاد القطاع العام في عديد البلدان العربية التي سعت إلى مواكبة التحولات المختلفة، الأمر الذي ساعد على زيادة وتطوير الإنتاج كما ونوعا.

وفي هذا تأثير مباشر للاستقلال الوطني على نوعية الإنتاج، إذ استطاعت بعض الأفلام العربية بفضل مخرجيها الأكفاء أن تكون علامة بارزة ومضيئة في تاريخ السينما العربية، عملت على الدعاية لها في كبرى المحافل الدولية على غرار الفيلم الجزائري "وقائع سنين الجمر" للمخرج محمد الأخضر حمينة عام 1975 الذي نال الجائزة الكبرى لمهرجان كان الدولي بباريس وهي جائزة "السعفة الذهبية" ، بالإضافة إلى أفلام أخرى نالت جوائز أخرى في مهرجانات دولية مثل فينيسيا، موسكو، برلين...

ورغم أن هذه الأعمال ناجحة فنيا وعالميا بشهادة كبار النقاد العالميين والصحافة الدولية، إلا أن ما يعاب عليها هو كونها غائبة أو مغيبة لدى الجمهور العربي المحلي والقومي وذلك لابتعادها عن معالجة الواقع المعاش من طرف المواطن العربي البسيط، بعدم ملامستها لهمومه وقضاياه المختلفة فهي لا تعكس مشاغله ولا تعبر عن طموحاته وتوجهاته ، مما جعل الجمهور العريض ينفر منها ويلجا إلى إنتاجات أجنبية أخرى.

الفصل الثاني

دور القطاع العام في الصناعة السينمائية العربية ..

تمهيد :

بعد أن استعرضنا حيثيات وتطور السينما العربية بدءا من التصوير الأجنبي في الأراضي العربية والصور التي رسمتها وانطبعت بها السينما الغربية عن المواطن العربي مرورا باستعراض مسيرة الإنتاج العربي في مرحلتي الاستعمار والاستقلال وصولا إلى الوقوف عند بعض الأفلام السينمائية العربية المنجزة خلال فترة الاستقلال وتنافسها في مضمار المهرجانات العالمية وحصدها لجوائز وردود فعل النقاد والمخرجين والصحافة والجمهور وانطباعاتهم حول هذه الأفلام التي ساهمت في تقديم إضافة وإثراء فن الفيلم العالمي .

سنسعى من خلال هذا الفصل إلى إبراز دور القطاع العام الذي أفرزته حقبة ما بعد التخلص من التدجين وانقشاع ضباب الاستعمار ، وأهميته في خلق الصناعة السينمائية العربية سواء من حيث التنظيم الهيكلي للقطاع أو الدعم المادي والمالي له الناجم عن سياسة منتهجة كللت بتطوير الإنتاج الوطني أو كأداة رقابية سعت إلى خنق الحريات مما يؤدي إلى كبح عجلة التقدم للإنتاج السينمائي المحلي ومضيه خطوات إلى الأمام ، كل هذا لمحاولة معرفة مدى مواكبة السينما العربية في جميع أقطارها للظروف والأحداث السائدة في كل مرحلة على الصعيدين المحلي والعربي .

وبما أن تجربة القطاع العام جاءت في بداية الستينيات حيث كانت معظم الأقطار العربية مستقلة آنذاك مما أدى إلى انتعاش صناعة السينما المحلية بحلول النصف الثاني من الستينيات في كافة البلاد العربية ، حيث برزت مجموعة من المخرجين الشباب المثقفين التي درست فنون السينما في معاهد ومدارس غربية أو تكونت في معاهد السينما الوطنية ، وهكذا أصبح للدولة دور في تنمية السينما،غير أن المشكلة يتمثل في طبيعة هذا الدور ومدى تأثيره على جدية الإبداع والتفكير ، ولقد شهد الوطن العربي منذ عام 1968م إنشاء مؤسسات عامة للسينما في مصر ، سوريا ،العراق ،ليبيا ،تونس ،الجزائر، السودان والصومال... ومركزين للسينما الوطنية في كل من لبنان والمغرب ، أما بقية الدول العربية فتقتصر علاقة الدولة بالسينما على التشريعات التي تنظم الصناعة والرقابة والجمارك والضرائب.

وتختلف كل مؤسسة عامة على غيرها حسب طبيعة النظام السياسي القائم وبالتالي اختلاف تأثيرها على حرية الإبداع والتعبير ، والثابت من التجارب العديدة التي دخلتها الدول العربية في هذا المجال أن الأهم من إنشاء مركز أو مؤسسة عامة للسينما أو أي هيكل إداري آخر مهما كان شكله أو اسمه هو أن تقوم الدولة بدعم السينما إنتاجا وتوزيعا وعرضا حسبالإمكانيات المتاحة لكل دولة ، وأن الأهم من دعم صناعة السينما هو توفير حرية الإبداع للفنان السينمائي الفذ ، وألا يكون الدعم على حساب هذه الحرية .

وسنحرص خلال هذا الفصل الذي يضم مبحثين ، على استعراض أهم الهياكل التي أنشئت في البلدان العربية ضمن غمار تجربة القطاع العام منذ الاستقلال وسياسة الدعم المادي لتطوير الإنتاج الوطني وتناول كيف أنه أحيانا يكون على حساب حرية الإبداع وبذلك أدرجنا نماذج للرقابة و؟الحكومية على أنواع من الأفلام ترى فيها الدولة خطرا عليها من الناحية السياسية أو حساسا بالقيم السائدة والأخلاقية ، وللآداب العامة مع إبراز تأثير التنظيم الحكومي للقطاع على توجه الأفلام وتوجهها الذي جمع بين البعد الوطني والقومي ، والذي سيفيدنا في الفصل المقبل .

1) التنظيم الحكومي لهياكل القطاع السينمائي:

1) 1- السياسة السينمائية المنتهجة:

أصبح من الأمور البديهية في عالمنا المعاصر أن للدولة دورا هاما في تنمية الثقافة وبالذات في تنمية السينما ، وقد شهد الوطن العربي منذ عام 1958 إنشاء مؤسسات عامة للسينما في مصر وسوريا، العراق، ليبيا، تونس، لبنان والمغرب، أما بقية الدول العربية فتقتصر علاقة الدولة بالسينما على التشريعات التي تنظم الصناعة والرقابة والجمارك والضرائب.

وهكذا أخذت الدول العربية الفتية على عاتقها مهمة صياغة القطاع العام السينمائي من خلال إنشاء العديد من الهياكل، هذه الخطوات التنظيمية من شانها أن تنظم القطاع السينمائي وتجنيب الكثير من انزلاقات الإنتاج نحو الهدف التجاري ومحاربته.

وسوف نشير إلى طائفة من هذه الخطوات الهيكلية التي مرت بها بعض الأقطار العربية، كل على حدى خاصة في ظل غياب تام للتأمل القومي العربي في المجال السينمائي.

فنجد في **الجزائر** التي ولدت فيها السينما في خضم معارك حرب التحرير، فكانت الكاميرا سلاحا إضافيا إلى جانب البنادق، وصورت بالجزائر أفلام اعتبرت شهادات لسينمائيين شجعان وأبرزت للعالم كفاح الشعب الجزائري من اجل استقلاله، وبعد الاستقلال ظهرت أولويات أخرى لهذه الدولة الفتية التي لم تكن لها إستراتيجية سياسية اقتصادية واضحة المعالم بحيث كان هدفها الأساسي وضع قاعدة سياسية متينة لمعالجة المشاكل الاجتماعية والثقافية التي خلفها الاستعمار وبناء مؤسسات الدولة وكل هذا في النهج الاشتراكي الذي تبنته الدولة كرد فعل لرفضها القاطع للرأسمالية التي ولدت الاستعمار.

وفي إطار الاهتمام بانجاز المشاريع الكبرى وإعطاء الأولوية للقطاعات التي تراها الدولة حساسة ومهمة، لم تحظ السينما باهتمام وذلك لان السلطات ما كانت لتتيح فرصة التحدث عن النقائص، فالنقد الذاتي كان مرفوضا تماما، بالإضافة إلى العديد من السينمائيين الذين كانوا غير مهتمين بتناول هذه المشاكل وذلك لنقص التزامهم كفنانين. (1)

كانت أولى الخطوات التي تبنتها تأميم مختلف القطاعات، فكانت بمرسوم "18 مارس 1962" الذي ندد بالتصرف العشوائي لما خلفته السلطات الاستعمارية، ثم تلاه مرسوم آخر في 21 مارس من نفس السنة الذي يتولى الإشراف وتنظيم استغلال مستثمرات التسيير الذاتي، وجاء مرسوم 28 مارس ليحدد عائدات المؤسسات ومستثمرات التسيير الذاتي، وتظل عمليات تأميم قطاع السينما التي شملت العديد من مخلفات الاستعمار إلا بحلول 25 أوت 1963.(2)

وفي 19 أوت 1964 تم التأميم التام لقاعات العرض حيث صدر مرسوم 641-64/19 أوت 1964 الذي اسند مهمة تسيير القاعات مباشرة للمركز الوطني للسينما الجزائريةCNC وبعد مرور ثلاث سنوات (مارس 1967) وضعت قاعات السينما تحت إشراف البلديات، وفي نفس السنة أممت مؤسسة الاتناج والتوزيع الخاصة بما فيها شركة "قصبة فيلم" ووضعت تحت السيطرة التامة للديوان الوطني للتوزيع السينمائي، إلى جانب السيطرة على الإنتاج والتسيير المباشر لكل الهيئات السينمائية الموجودة لصالح الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية بموجب مرسوم 67-15مارس 1967، وكان هذا التأميم قد مر بعدة مراحل (بطريقة تدريجية)وكان الهدف منه هو وضع حد للقطاع الخاص في مجال الإنتاج والتوزيع السينماتوغرافي وضمان سيطرة الدولة على المشهد السينمائي ومنع الموزعين الأجانب من احتكار السوق وإغراقها بانتاجات ذات أغراض سياسية...

---

(1):سعيد مراد:م ، س ، ذ ،ص:234.

(2):شفيقة جوباني:م ، س ، ذ ، ص ص:58 ،59 .

وبعد هذا التأميم الفعلي لقطاع السينما ووضعه تحت السيطرة الكلية للدولة تم إنشاء عدد من الهيئات المسيرة لقطاع السمعي البصري، وللحفاظ على الجانب التنظيمي والإشراف على الإنتاج والتوزيع السينماتوغرافي انُشأت عدة هيئات سينمائية من أهمها:

- **مركز الوسائل السمعية البصرية:**

اشرف عليه روني فوتيه واحمد راشدي، على إمكانيات كبيرة وكانت مهمته الأساسية متمثلة في تسيير وتنشيط " سيني- بوب" (السينما الشعبية) التي لقيت نجاحا جماهيريا كبيرا خاصة في الأرياف وقد أنجز هذا المركز عدة أفلام أهمها: "شعب يسير" ويعتبر هذا المركزامتداد لمدرسة التكوين السينمائي التي انُشأت في 1957، إلا انه وفي 1964 أوقفت جميع نشاطاته بسبب الخلافات الإدارية والصراعات الشخصية...

- **قصبة فيلم 1962:**

هي مؤسسة إنتاجية انُشأت من طرف "ياسف سعدي" الذي اعتمد على الهياكل الرأسمالية، فنيين، مخرجين أجانب (وخاصة الايطاليين) لإنتاج أفلام مشتركة معظمها ناطق باللغة الفرنسية ومن أهم الأفلام التي قدمتها المؤسسة فيلم "معركة الجزائر" 1966.

- **الديوان الوطني للأحداث الجزائرية (1963- 1974):**

تم إنشاؤه بموجب مرسوم رقم 15-63 المؤرخ في 9 جانفي 1963، وكان هدفه الأساسي الوقوف في وجه ما كانت تبثه وسائل الإعلام الفرنسية فهدفه إعلامي بالدرجة الأولى لذا فهو تابع لوزارة الإعلام، وقد أنجز أشرطة من النوع الطويل والمتوسط لإبراز الراهن السياسي، الاقتصادي، الثقافي والرياضي للجزائر الفتية بالإضافة إلى عديد الأفلام الوثائقية عن الأمية والصحة وحملات التطهير والمكفوفين...كما أنتج أفلام قصيرة ظرفية بطلب من الوزارات المختلفة، وفي نهاية المطاف تم تحويله إلى "مؤسسة الإنتاج والتوزيع السينماتوغرافي" الذي أنتج عشرات الأفلام الطويلة حيث برز المخرج محمد الأخضر حمينة على وجه الخصوص ("ديسمبر" 1972، "ريح الاوراس" 1966، "حسان طيرو")، وفي 1973 أعلن عن تحويله إلى "ديوان الصناعة والتجارة السينماتوغرافية" تحت إدارة عبد الرحمان لغواطي.

- **المركز الوطني للسينما الجزائرية(1964- 1967):**

انشأ بموجب مرسوم 164-64 المؤرخ في 8جوان 1968 واعتبر هيئة مستقلة قانونيا وماليا، وضعت

تحت الوصاية المباشرة لوزارة الثقافة والإعلام وكان هدفه الأساسي جمع شتات الهيئات السينمائية التي تم إنشاؤها بعد الاستقلال، وكان المركز ذو صلاحيات واسعة من بينها إعطاء رخص التصوير وتأشيرات العرض وإعطاء تصريحات لممارسة مهنة السينما والإشراف على التكوين ومتابعة التجاوزات التي تمس القطاع، وقد اشرف المركز على إنشاء "المعهد الوطني للسينما" و "مركز النشر الشعبي"، وكان مكلفا بانجاز التذاكر ولوائح الأفلام والمنح والدعم...ثم تحول إلى هيئة استشارية فقط بعد سيطرة الدولة على القطاع وإعطاءها الصلاحيات الإدارية والمالية للوزارة الوصية، وكان إنتاجه محدودا جدا قدر بثلاثة أفلام طويلة، وبعد المشاكل المتفاقمة عليه وغياب النصوص التشريعية المنظمة للقطاع...مما أدى بالوزارة الوصية للمركز إلى حله في مارس 1967.

- **الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية (1967):**

تم إنشاؤه بموجب قرار 52-67 المؤرخ في 17 مارس1967 وتم تعديله بقرار 34-69 المؤرخ في 22 مايو 1969الذي منح للهيئة اليد المطلقة في الاستيراد والتوزيع، وقد تعاقب على إدارته كل من : احمد راشدي، احمد لغواطي، دمبري، إسماعيل آيت سي سالمي و محمد الأخضر حمينة.

- **متحف السينما(السينماتيك الجزائرية 1964):**

أصبحت من أهم فروع المركز الوطني للسينما وهدفها الأساسي التكفل بكل الوثائق السينماتوغرافية باعتبارها تراثا للدولة بمساعدة السينماتيك الفرنسية والسويسرية بالإضافة إلى الموزعين الخواص الموجودين بالجزائر، وقد وجهت اهتمامها للسينما الإفريقية والعربية وكانت تعاني من مشكلة الايداع القانوني رغم إقرار قانون 15 نوفمبر 1968 بضرورة إيداع من كل فيلم من الأفلام المنتجة في الجزائر في متحف السينما قبل العرض الأول لها، كما صادفته مجموعة من العراقيل التقنية المتمثلة في الحفاظ على الشريط الفيلمي الذي كان يحتاج إلى إمكانات ومخابر تحميض متخصصة... وكل هذا جعلها لا تستجيب لمتطلبات الجمهور الواسع.

- **معهد السينما 1964:**

وضع تحت إشراف المركز الوطني للسينما الجزائرية تحت إدارة روني فوتيه وكان الهدف من إنشائه هو تكوين المخرجين والتقنيين، المضيئين، مهندسي الصوت، ممثلين...وقد ضمت الدفعة الأولى 60 طالبا الذين من بينهم خيرة الخرجين الذين عرفتهم الجزائر على غرار: مرزاق علواش، سيد علي مازيف، لمين مرباح،

فاروق بلوفة...بالإضافة إلى طلبة من الدول الشقيقة خاصة من الدول الإفريقية التي كانت تحت الاحتلال، وقد تم إيقاف دروسه بشكل مفاجئ سنة 1967 وهناك من ارجع القرار إلى أسباب سياسية.(1)

وفي ظل الأزمة التي عصفت بالجزائر منذ التسعينات، شهدت السينما الجزائرية إنشاء مؤسسات الإنتاج البصري ذات الطابع الخاص، وخلال الفترة الممتدة من 1998-1999 تم حل الوكالة الوطنية للأحداث المصورة والمركز الجزائري للفن والصناعة السينمائية، وفي السنوات الأخيرة 2004-2005 تحول مركز البث السينمائي إلى المركز الوطني للسينما والسمعي البصري (في 25 أوت 2005) (2)

(1):نادية موسلي : م ، س ، ذ . ص:44.

(2) : Cheurfi Acheur : <u>L'encyclopédie Maghrébine</u> ;Casbah ;Edition ;2007.p :81.

وفي **العراق** صدر قانون المؤسسة العامة للسينما والمسرح رقم 146 لعام 1975 الذي شكل منعطفا كبيرا في مسار النشاط السينمائي في العراق، حيث جاءت السنوات التي أعقبت صدور هذا القانون غنية جدا أكثر بكثير من سابقتها على صعيد الإنتاج والعلاقات كما تكشفه لنا كمية المصادر، وبهذا وضع العراق خطواته الجادة الأولى على طريق مرحلة جديدة من تاريخه السينمائي، لان المسؤولين عن هذا النشاط أصبحوا يملكون الرؤية الواضحة ويعرفون ما يريدون منها ولأنهم مزودون أساسا بالنظرة الشمولية للواقع العربي فهم لا يبحثون عن سينما محلية مجردة وإنما يبحثون عن سينما عربية تستشرق آفاق الوطن العربي كله.(1)

أما في **مصر** فكانت ما بعد ثورة 1952 مرحلة دقيقة وحاسمة في تاريخ السينما المصرية، فقد تعرض الفيلم لناقوس الخطر واهتزت المعايير والأهداف في سياسة الإنتاج السينمائي، وبدا اهتمام المسؤولين في الدولة مما مكن من دفع عجلة الإنتاج السينمائي خطوات إلى الأمام، فقد تم إنشاء عدة هيئات ووزارات للثقافة والإعلام مثل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مصلحة الاستعلامات، مصلحة الفنون وندوة الفيلم المختار، مؤسسة دعم السينما ثم وزارة الإرشاد القومي...وكان على السينما المصرية ان تنتظر مرحلة إنشاء القطاع العام 1958وبداية نشاطها الفعلي في 4 جانفي 1963 لكي تقدم أعمالا أكثر جدية في تاريخ السينما المصرية وعلى جانب كبير من الأهمية، إذ تكونت المؤسسة المصرية للسينما والإذاعة والتلفزيون والتي ضمت الشركات التالية:

- شركة الإنتاج السينمائي العربي.
- شركة الإنتاج السينمائي العالمي.
- شركة توزيع الأفلام السينمائية.
- شركة دور العرض السينمائي.
- الشركة العامة لاستوديوهات السينما.
- شركة القاهرة لإنتاج الأفلام.

وفي مارس 1964 وضع حجر الأساس لإقامة مدينة جديدة في طريق الأهرام، وفي أكتوبر عام 1966 أعيد النظر في تنظيم الشركات المتعددة في المؤسسة العامة للسينما، واستقر الرأي على إدماج كل هذه الشركات في شركتين كبيرتين هما: شركة القاهرة للإنتاج السينمائي، شركة القاهرة للتوزيع السينمائي .وفي

(1):أحمد فياض المفرجي: مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق (1968/1978) ، الطبعة الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت . 1981 ، ص:07.

نوفمبر 1971 صدر القرار الجمهوري رقم 2827 بإنشاء "هيئة السينما والمسرح والموسيقى" والتي تهدف في تكوينها الجديد إلى المشاركة في التوجيه القومي وتنفيذ مسؤوليات وزارة الثقافة والإعلام في مجالات السينما والمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.[1]

أما في **فلسطين** فقد ظهرت العديد من مؤسسات الإنتاج خاصة بعد أن أدركت مختلف الفصائل الفلسطينية أهمية السينما في دعم القضية الفلسطينية فسعت إلى تشييد هياكل سينمائية ومن ابرز ها:

- "وحدة أفلام فلسطين": تابعة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني/فتح ، وقد ظهرت هذه الوحدة بأسماء أخرى مثل "مؤسسة السينما الفلسطينية" عام 1970.
- "اللجنة الفنية السينمائية التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين": ائشأت في 1973 وقد ظهرت باسم آخر "مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي" وهي التي قدمت الفيلم الروائي الطويل والوحيد "عائد الى حيفا" في 1982.
- "دائرة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية".
- "قسم الإنتاج السينمائي": في إطار دائرة الإعلام والتوجيه المركزي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.
- "مؤسسة صامد": في مجال الإنتاج السينمائي الفلسطيني وقد أنتجت أولى أفلامها **"المفتاح"** سنة 1976 للمخرج غالب شعث.[2]

---

(1):أحمد كامل مرسي: م ، س ، ذ ، ص ص:63،60.

(2):بشارابراهيم: م ، س ، ذ ، ص ص:32 ، 70 .

1) 2- تدعيم وتطوير الإنتاج السينمائي المحلي :

تعد السينما في وقتنا الحاضر من بين النشاطات الأكثر ضخامة لذا يتطلب انجاز فيلم سينمائي دعم ا ماديا ومساعدة مالية معتبرة من طرف الدولة ، يقول المخرج الجزائري المخضرم احمد راشدي " السينما فن يتطلب إمكانات مادية ومالية وإنسانية هائلة " (1)

وتنقسم التشريعات في مجال السينما إلى ثلاثة أقسام : الأول يتعلق بتنظيم الصناعة والثاني يتعلق بحماية هذه الصناعة من المنافسة الأجنبية ، والثالث يتعلق بالرقابة على الأفلام . أما فيما يتعلق بصناعة السينما في الوطن العربي فتختلف من دولة إلى أخرى حسب علاقة الدولة بهذه الصناعة ، ففي الدول التي أممت السينما تأميما شاملا كالجزائر تخضع السينما خضوعا كاملا في مختلف تشريعاتها ، أما في الدول لتي يوجد بها قطاع عام يعمل مع القطاع الخاص كتونس والمغرب...فتوجد تشريعات التي تنضم العلاقة بين الدولة والقطاع الخاص أما في الدول التي ينفرد فيها القطاع الخاص بالعمل في مجال السينما كالأردن والكويت ولبنان فلا توجد تشريعات تنظم صناعة السينما بها وتقتصر علاقة الدولة على الرقابة ولضرائب على الإنتاج والعروض.

ولعل الهدف من هذه التشريعات هو خدمة المصلحة العامة وحماسة الإنتاج السينمائي ، فالحديث عن الإستراتيجية العربية في ميدان السينما لابد ان يوضع في الاعتبار حقيقة أن السينما فن وليست فقط صناعة، وان السينما ثقافة وليست فقط تجارة .

وفي **المغرب** مثلا ساهم القطاع العام في تدعيم وتطوير الإنتاج الوطني منذ الاستقلال ،وإذا كان العقد السبعيني على الرغم من ديناميكيته الملحوظة لم يعطي أكثر من عشرين عملا سينمائيا فان فترة الثمانينات عرفت إنتاج 39 فيلما ، وذلك بعد أن دخلت تجربة " صندوق الدعم السينمائي " حيز التنفيذ ابتداءا من سنة 1980 ، ما ميز هذه الفترة هو ولوج عدد من الفنانين المسرحيين مجال الإبداع السينمائي في محاولة منهم لخلق فرجة سينمائية مغربية تستلهم الواقع المغربي المعاش ، وهكذا حول الطيب الصد يقي مسرحيته المشهرة " سيدي ياسين في الطريق " إلى فيلم ممتع بعنوان " الزيفت " عام 1984 ، وكان محمد الركاب قد سبقه إلى هذه المغامرة بتحويل مسرحيته " حلاق درب الفقراء " إلى فيلم بنفس العنوان سنة 1982 ، والمسرحي نبيل لحلو فوجد ضالته هو الأخر للوقوف وراء الكاميرا وأخرج سلسلة من الأفلام التي عالج فيها هموم المواطن

---

(1):نادية مرسلي : م ، س ، ذ ، ص: 56.

المغربي بروح ساخرة ورؤية تنحو نحو التغريب و اللامعقول أهمها " الحاكم العام لجزيرة الشاكر بن باكر" 1980 ، " إبراهيم ياش " 1982 و " نهيق الروح " 1984 .

وهكذا تمكن المخرجون السينمائيون المغربيون من التصالح مع الجمهور حيث واصلت الحكومة المغربية سياسة الدعم للأعمال السينمائية ، وشهدت مرحلة التسعينات عدة أعمال منها فيلم " حب في الدار البيضاء " لعبد القادر لقطع 1991 ، " البحث عن زوج امرأتي " لعبد الرحمان تازي 1993 وهو الفيلم الذي عرف تجاوبا جماهيريا كبيرا يتجاوز عدد المشاهدين نصف مليون مشاهد لأول مرة في تاريخ السينما المغربية ، وفيلم " نساء ونساء " للمخرج سعد الشرايبي 1998

وبصفة عامة قد أعطت فترة التسعينات 50 فيلما جديد دائما في إطار ديناميكية إنتاجية نشطة ساهم في تفعيلها صندوق الدعم مما أسفر عن أعمال جدية تعبر عن تطلعات وأحلام الجماهير التي احتضنتها بالإضافة إلى أنها أعمال شديدة الجرأة في معالجة هموم وقضايا المواطن على غرار تناولها عدة مواضيع حساسة كقضية المرأة مثل فيلم " محاكة امرأة " لحسن بن جلون ، والقمع السياسي في فيلم " عبروا في صمت " لحكيم نوري ، وصراع الأجيال في فيلم " باي باي سويرتي " لداود أولاد السيد ، إضافة إلى أعمال عبد القادر لقطع التي تتناول موضوعات الحب والعنف الرمزي والتطرف الديني غي المجتمع المغربي برؤية سينمائية متميزة على سبيل المثال وبالإضافة إلى فيلم " حب في الدار البيضاء " نجد " بيضاوة " ، " الباب المسدود " ...الخ وتبقي نماذج واضحة تبرز النضج الذي بلغته السينما المغربية في هذا العقد (1)

هذا الدعم أدى إلى تطوير الإنتاج السينمائي المغربي شكلا ومضمونا ، فسعت عدة أعمال الى معالجة المواضيع التي تشكل هاجسا كبيرا للإنسان المغربي بصفة خاصة العديد من بلدان العالم الثالث التي تعاني مثل هذه الظواهر أبرزها ظاهرة الهجرة ، هذا الموضوع الذي يحمل أبعاد اجتماعية ، إنسانية ، سياسية وثقافية ... فعلى المستوى الإنساني شكلت مآسي الهجرة موضوعا خصبا لمخرجين عالميين كما أثارت استياءا كبيرا في أوساط الناس داخل البلدان المصدرة أو دول الاستقبال ، كما تعالت الأصوات المنددة بالمعالجة الأمنية المحضة للظاهرة دون الانتباه إلى جوانبها الأخرى . وعلى المستوى الثقافي ركزت الأفلام التي تطرقت للظاهرة على اندماج المهاجر و المشاكل المرتبطة بصدام منظومات ثقافية مختلفة كالمستوى الفكري المعيشي وتمايز نمط عيش المهاجرين عن السكان الأصليين ومشاكل الاختلاف بين الأجيال ... أما على المستوى الاجتماعي فقد أثارت هذه الأفلام الوضعية الاجتماعية للمهاجر داخل بلاد المهجر حيث عددت

(1):ياسين عدنان : م ، س ، ذ ،ص: 102.

الكثير من المآسي كالميز العنصري والاشتغال في ظروف صعبة وممارسة مهن هامشية والتمييز على مستوى الأجور والمعانات النفسية المترتبة عن ذلك ، بينما سياسيا فقد أصبح موضوع الهجرة من المواضيع الهامة التي يتدارسها السياسيون في جدول أعمالهم وأصبحت الشغل الشاغل لأوربا في الآونة الأخيرة .

وعلى هذا الأساس أنجز المخرجون المغاربة داخل وخارج المغرب أفلاما سينمائية طويلة وقصيرة تفاوتت من حيث الأهمية والشمولية ، تناولت مشاكل الهجرة بنوعيها : الداخلية (من الريف إلى المدينة) والخارجية (من المغرب إلى البلدان الأخرى) خاصة الهجرة غير الشرعية التي يطلق عليها مصطلح " الحرقة " نذكر منها : " ابن السبيل " لعبد الرحمان تازي ، " من الواد لهيه " لمحمد عبازي ، " بعد " و" هنا ولهيه " لمحمد إسماعيل ، " خيوط الحظ " لجيلالي فرحاتي ، " باب البحر " لداود أولاد السيد ، " طنجة " لحسن لقزولي ، " الرحلة الكبرى " و" العرض " لإسماعيل فروخي ، " شهادة الإقامة " لمحمد حموسي ، " الراقد " لياسمين قصارى ، " لاهنا لا لهيه " لرشيد بو تونس ، " ولد بدون أحذية التزحلق " لنور الدين لخماري ، " الأفق الضائع " لليلى المراكشي ، " نداء الحريات " لنوفل براوي وفيلم " بعيدا عن الأعين " لإسماعيل السعيدي ...

هذه المواضيع التي تتعمق في أحلام المهاجرين التي تحلم بالجنة الغربية باعتبارها أرض فاضلة تضمن العمل الوفير و السيارة الفارهة والمرأة الشقراء ، خاصة وأن أحلام المتعاطين للهجرة في غالبيتهم العظمى تحلم بتغيير الوضعية السياسية والاقتصادية خاصة ، وتختلط في مخيلتهم أحلام الهجرة بالعودة (بمواصفات التبدل طبعا) [1] .

إن هذه البانوراما الجميلة تبين أن حيوية السينما لا تتوقف فقط على المخرجين وروح المبادرة للمنتجين ولكن أيضا على دعم الدولة التي وضعت السينما تحت وصايتها وأخذتها بعين الاعتبار ، فبدون الدعم المالي للدولة (إعادة تخصيص جزء من الرسوم للإستغلال السينماتوغرافي ، بناء الهياكل ، تشجيع المواهب ...) وفي غياب عقلية مؤيدة لتطوير الإبداع وبدون التعاون ما كان للسينما المغربية أن تنطلق بهذه السرعة [2].

---

(1):محمد اشويكة: م ، س ، ذ ، ص ص: 25،26.

(2):محمد بن صالح: م، س ، ذ ، ص:81.

هذا الدعم السينمائي الذي دخل حيز التنفيذ سنة 1980 ظهرت آثاره الملموسة بشكل جلي على أرض الواقع مع بداية الألفية الجديدة ، فقد دارت الآلة السينمائية المغربية بإصرار أكبر ليصبح المغرب البلد الأول عربيا وأفريقيا من حيث وتيرة الإنتاج التي بلغت معدل 13 فيلم في السنة ، ومن جهة أخرى اقتحم المشهد السينمائي المغربي جيل جديد أكثر جسارة وجرأة ، هذه الكوكبة التي يطلق عليها النقاد اسم " الجيل الثالث " فتحت لأول مرة السينما المغربية على أفق كوني واستحقت عن جدارة لقب " جيل الجوائز " ، البداية كانت مع نبيل عيوش الذي حصل فيلمه الأول **" المكتوب "** 1997 على جائزة أفضل فيلم عربي وجائزة أول عمل في مهرجان القاهرة الدولي الواحد والعشرون ، قبل أن يعود سنة 2000 بفيلمه الظاهرة **" علي زاوا "** للواجهة ليفوز بالجائزة الكبرى بمهرجان وقادوقو للسينما الأفريقية ومهرجان خريبكة للسينما الأفريقية إضافة إلى العديد من الجوائز في مهرجانات دولية مرموقة في كندا وبلجيكا وفرنسا ...ثم واصل أبناء هذا الجيل زحفه على كبريات المهرجانات الدولية لتضع السينما المغربية قدميها بمهرجان كان 2003 عبر فيلمي **" ألف شهر"** فوزي بن سعيدي و**" العيون الجافة "** لنرجس النجار وهي المشاركة التي توجت فوزي بن سعيدي بجائزة سينما الشباب الواعد للدورة ، كما حصل فيلم **" طنجة "** على المنحة الحكومية الفرنكوفونية لدعم أفلام الجنوب التي تبلغ قيمتها 80 ألف اورو .[1]

أما **الجزائر** فقد عرفت عدة تحولات بعد الاستقلال مباشرة في شتى المجالات غير أن الدولة أولت اهتمامها بالمشاريع الكبرى وأعطت قطاع الثقافة الذي يضم قطاع السينما اهتماما بسيطا ، فقد قامت الدولة بتميم قطاع السينما سنة 1964 وشرعت في تنظيمه وأسست صندوق المساهمة والدعم ، حيث أن أول قانون للمساعدة صدر في جوان 1964 للنهوض بالقطاع وموارده المكونة من فوائد الإشهار وعائدات قاعات العرض ، ورغم هذا لم يرقي الفيلم الجزائري للمستوى المطلوب حيث كانت السينما في العقد الأول الذي تلى الاستقلال لسان حال الدولة التي تشرف على تنظيمه وتمويل إنتاجه كليا للتعبير عن خياراتها السياسية والثقافية والاقتصادية [2]

كانت تجربة القطاع العام في الجزائر متميزة عن التجارب المماثلة في الوطن العربي ، فقد كان تأميم الحكومة للصناعة و التجارة السينمائية شاملا لكل مؤسساتها ومرافقها إذ أممت صالات العرض في عموم الجزائر وربطت كل هذه الجواب من العملية السينمائية بالديوان القومي للسينما الجزائرية وقد تحكم هذا الديوان بالإنتاج ، الاستيراد والتصدير ، الدعم والتمويل للعروض الثقافية السينمائية برمتها الأمر الذي جعله

(1):ياسين عدنان: م ، س ، ذ ،ص:103.

(2):نادية موسلي:م ، س ،ذ ، ص:46

يسيطر ويوجه علاقة السينما بالجمهور وكل هذا التحكم الكلي لجميع نواحي ومجالات الإنتاج والعروض لم يبلغه قطاع عام أخر في كل الأقطار العربية (1) . ولم تظهر هذه السياسة المنتهجة من طرف الدولة من خلال دعم القطاع السينمائي إلا مع مطلع السبعينات حيث شهد تطورا ملحوظا في حجم الإنتاج كما وكيفا اذ وصل عدد الأفلام المنتجة إلى حوالي 387 فيلما وثائقيا موزعة على مختلف القطاعات .

لقد أتاح القطاع العام للمخرجين الجزائريين التوجه إلى الريف الجزائري في إطار ما يسمى السينما الشعبية لنشر الثقافة على أوسع الجماهير وهكذا تأسست السينما الجوالة التي تجوب الريف لعرض الأفلام ذات المستوى العالي ومناقشتها مع الجمهور وهي الخطوة التي رحب بها الجمهور وأقدموا على حضور الأفلام لمشاركة النقاش رغم عدم معرفتهم وإلمامهم بالفن السابع ، على غرار فيلم " عمر قتلته الرجولة " لمرزاق علواش و"المفيد " لعمار العسكري اللذين تجولا مع فيلميهما في مختلف أنحاء البيئة التي يتحدث عنها الفيلم وأمضيا ستة أشهر في مناقشتهما مع المواطن البسيط مما سمح لهما في إعادة النظر في عمليهما قبل إطلاقه في شاشات العرض العامة وهي الفرصة التي لا تتيحها جهة إنتاجية أخرى غير القطاع العام السينمائي .

غير أن وضع السينما الجزائرية قد تغير مع نهاية الثمانينات التي شهدت الإرهاصات الأولى للأزمة السياسية التي عصفت بالبلاد على امتداد سنوات التسعينات وبداية الألفية التي أفرزت"ظاهرة الإرهاب" وقد أنتجت هذه الأزمة وضعا مغايرا في مختلف المجالات بما فيها السينما التي عرفت عهدا جديدا ، فقد عرفت الجزائر التخلي عن النظام الاشتراكي وتبني تعددية سياسية وحزبية واقتصاد السوق ومن ثمة رفع الدولة يدها بشكل كلي عن القطاع وفتحه للخاص وقد أثر ذلك بشكل مباشر على شكل وحجم ومضامين الأعمال المنتجة وهكذا وجد الجزائريون أنفسهم في رحلة البحث عن ممولين أجانب بعد تخلي الدولة عنهم وكذا غياب قوانين تؤطر صناعة السينما في الجزائر إضافة إلى الخطر الذي يهدد حياة المخرجين والممثلين بعد العنف السائد في البلاد مما تسبب في هجرة جماعية لهم وأصبحت فرنسا المصدر الرئيسي لتمويل الأفلام الجزائرية خاصة بعد أن اتخذت سياسة جعل لها شعار " لا للإقليمية السينمائية " وظهر نشاط تدعيمي خلال سنوات 1996/1984 خاصة في المناطق التي رأت فيها مصالحها وقدرة تأثيرها عليها (أفريقيا ، المغرب العربي ، الفيتنام...) وقد دعم فكرة تمويل الأفلام غير الفرنسية قرارات 06 جويلية 1992 الخاصة بتدعيم الإنتاج السينمائي في البلدان النامية .(2)

---

(1):سعيد مراد: م،س ، ذ ، ص:39.

(2):الهادي قطش وعبد الرحمان أحمد ادريس: م ، س ، ذ ،ص:23.

ملاحظة:

نشير هنا فقط إلى أن الدولة الجزائرية رغم أنها نفضت يديها تماما من قطاع السينما إلا أنها وضعت شروطا للاستفادة من المساعدة المالية لإنتاج فيلم مصور ، وهذا تطبيقا للمادة 11 من المرسوم رقم 91 – 03 المؤرخ في 19جانفي 1991 الذي ينص على ضرورة إيداع المنتج لملف للاستفادة من مساعدة مالية يمنحها صندوق تنمية الفن السينمائي وتقنياته .

أما في **العراق** فكان أول دعم تقدمه الحكومة لإنتاج فيلم عراقي كان سنة 1957 وهو فيلم " نبوخذ نصر"* الذي تناول قصة الملك نبوخذ نصر في التاريخ البابلي ، وكان المبلغ الذي وضعته شركة " شهرزاد للأفلام الملونة " تحت تصرف المخرج هو 40 ألف دينار عراقي (وهو أكبر مبلغ يقدم لمخرج عراقي في تلك الفترة) لكنه مبلغ غير كاف لفيلم بهذا الحجم انطلاقا من حجم الكومبارس والملابس التاريخية القديمة وأدوات الحرب والديكورات وكل ما يتطلبه الفيلم التاريخي من إمكانيات .

وفي عام 1962 دعمت الحكومة العراقية أكثر من ستة أفلام تخدم القضية الوطنية فكان أكثر أعوام السينما نشاطا منها " إرادة شعب " لبرهان الدين بن جاسم ، " من أجل الوطن " لفوزي الجنابي وفيلم " غرام في الريف " لفالح عبد العزيز الزيدي ...

أما في **مصر** فقد ظهر الاهتمام بالمجال السينمائي مبكرا ففي 8 أوت 1952 أصدر محمد نجيب بيانا بعنوان " الفن الذي نريده " جاء فيه : " إن السينما وسيلة من وسائل التثقيف والترفيه وعلينا أن ندرك ذلك لأنه إذا ما أسيئ استخدامها فإننا سنهوى بأنفسنا إلى الحضيض وندفع بالشباب إلى الهاوية " هذا التصريح الأول من الرجل الأول في العهد الجديد تشير إلى وعي وإدراك وقناعة قمة النظام أن للسينما مكانتها ودورها الهام ، وفي 11 نوفمبر من نفس العام نشر في مجلة الكواكب مقال على لسان محمد نجيب بعنوان " رسالة إلى الفن " جاء فيه مايلي : " يمكننا القول أن الفن كان في مصر قبل ثورة 23 يوليو وربما مازال حتى الآن صورة للعهد الذي قامت نهضتنا بالقضاء عليه وكانت الميوعة والخلاعة إلا في القيل النادر هي سمات المسرح والسينما والغناء ، ولم يكن أحد من المشرفين على هذه المسائل ذات الأثر العظيم في حياة الأمم قد حاول أن يخطو بها نحو الفن كما يجب بل كان الجميع ينحو بهذه الأسلحة الخطيرة نحو التجارة بل والتجارة

(*):أول فيلم عراقي تاريخي بالألوان.

الرخيصة في أغلب الأحيان (...) وإذا كان حدث هذا في الماضي فانه صورة من ذلك العهد الذي كنا نعيش فيه أما اليوم فإننا لا نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئا من هذا الذي كان يحدث في الماضي " ويضيف " لا شك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم من حيث التأثير في الشعب فالأغنية والمشهد السينمائي و التمثيلي لا يزال أقوى وسيلة من الوسائل الأخرى قدرة على التأثير فيه "

هذا الوعي بأهمية السينما والذي طرح مبكرا في حياة الثورة كان يبشر بتصور واضح ومحدد لمسيرة السينما في هذا العهد الجديد وإمكانية استخدامها كأداة من أدوات النظام .[(1)]

إن هذا الاهتمام المضاعف بصناعة السينما من طرف الحكومة المصرية راجع إلى عدة أسباب ، فالسينما هي أحد مصادر الدولة للحصول على العملة الصعبة وهي التي تقدم للحكومة إمدادات الضرائب المباشرة (وذلك من خلال الضريبة التي تفرضها على التذاكر المتوسطة والمرتفعة الثمن التي تحمل اسم " ضريبة ملاهي ") ، كما أنها تخدم سياسة الحكومة وأهدافها الدعائية .

وفي جويلية 1957 أنشأت " مؤسسة الدعم السينما " وأعطت لها الحق في سن القوانين وإقامة المشروعات لتطوير فن السينما ووجهت الوزارة عنايتها نحو تكوين العناصر البشرية للسينما في المستقبل فأنشأت "المعهد العالي للدراسات السينمائية " في 1959 واتضح التأثير المباشر لثورة 1952 على الإنتاج السينمائي فاعتنت الأفلام بمواضيع جديدة وراحت تظهر على الشاشة مواضيع تتناول الكفاح ضد الاستعمار الانجليزي ، حرب السويس ، حرب فلسطين والثورة المعاصرة وظلم العهد السابق ومشاكل الطبقية والاحتكار للأرض والسوق وكل هذا كان بهدف إنقاذ صناعة السينما من المستوى الهابط الذي انحدرت إليه بعد أن تغلب عنصر التفاهة على نسبة كبيرة من أفلامها وكان من أهم أغراضها :

- دعم السينما برفع المستوى الفني و المهني لها
- تشجيع عرض الأفلام المصرية داخل البلد وخارجها .
- إقراض المشغلين بالإنتاج السينمائي لعمل أفلام ذات قيمة فنية وموضوعية .
- منح الجوائز التشجيعية للفنانين والفنيين .
- الإشتراك في مهرجانات ومؤتمرات السينما الدولية .
- إقامة أسابيع السينما للأفلام المصرية والأجنبية داخل البلاد وخارجها .

(1):شرف الدين درية:<u>السياسة والسينما في مصر(1971/1961)</u> ، الطبعة الأولى ، دار الشروق. 1992،ص ص:13،14.

- إيفاد المسؤولين والمبعوثين الرسميين للتكون في الخارج ودراسة حالة سوق الفيلم المصري في الخارج .
- تشجيع بحوث التأليف والترجمة في فنون السينما .

وقد تكون أول مجلس إداري للمؤسسة من 12 عضو (2 يمثلان وزارة الإرشاد القومي) تدير مجموعة من الهيآت والمصالح ، وبعد فترة من ذلك ألغيت مصلحة الفنون وحولت اختصاصاتها إلى الديوان العام لوزارة الثقافة والإرشاد القومي . وفي جانفي 1960 صدر القرار الوزاري بتولي نجيب محفوظ منصب المدير وبدأت المؤسسة تساهم بالفعل في إنتاج الأفلام بعد أن تكونت لجنة لقراءة النصوص واختيار الصالح منها بمساهمة الدولة في تمويله وإنتاجه ، وفي جانفي 1963 أنشأت " المؤسسة المصرية العامة للسينما " وحلت محل مؤسسة دعم السينما وكان فيلم " الناصر صلاح الدين " باكورة إنتاجها .[1]

(1):يعقوب. م . لنداد: م ، س ، ذ ، ص:228.

وإذا كان حال الدعم قبل إنشاء القطاع العام فان الحال سيصبح أكثر حزما بعد إنشائه عام 1963 والذي بدأ نشاطه الفعلي في 1967 وكان أهم ثمار القطاع العام إنشاء " هيئة السينما والمسرح والموسيقى " عام 1971 بهدف الإرتقاء بمستوى الإنتاج وتطويره وتشجيع المواهب و الكفاءات ... حيث لوحظ عودة الثقة في الفيلم المصري فقد تمكن أكثر من فيلم منها أن يستمر في عرضه لعدة شهور متتالية وهي الظاهرة التي لم تكن مألوفة من قبل [(1)]

ويجمل الأستاذ جلال الشرقاوي في كتابه **" رسالة في تاريخ السينما العربية"** الصادر عن عام 1970 أثر اهتمام الدولة بالسينما في قوله :

" لقد تطور الإنتاج السينمائي بشكل ملحوظ وعرفت السينما فنانين قديرين على كتابة السيناريو ، شهدت أعمالهم معرفة عميقة للفن السابع ومتطلباته وهجرت كاميراتهم الاستوديوهات لتتجول في شوارع القاهرة وموانئ الإسكندرية وبور سعيد وصحاري السويس وسيناء ... وانخفضت نسبة الأفلام الميلودرامية والاستعراضية وظهرت أنواع فنية أخرى كالدراما العاطفية والنفسية والاجتماعية واستخدم السينمائيون إمكانات الصناعة السينمائية الحديثة ، فأسهمت في الحركة وجوه جديدة في مختلف مجالات العمل السينمائي (...) ". [(2)]

وما إن استقر المقام بالسادات على كرسي الحكم حتى بطش أول ما يبطش بالمؤسسة المصرية العامة للسينما حيث أصدر قرارا بتصفيتها عام 1971 بعد أن سمح ببيع ممتلكاتها في 1970 ضمن سياسة الانفتاح الاقتصادي .[(3)]

---

(1):أحمد كامل مرسى ومجدي وهبة م ، س ، ذ ، ص:63.

(2):سعيد مراد : م ، س ، ذ ، ص ص: 34، 35.

(3):نفس المرجع ، ص:38.

القطاع العام في سوريا ممثل ب" المؤسسة العامة للسينما " وقد انطبع إنتاجها في أذهان البحثين والنقاد باعتبارها الممثل الشرعي والوحيد للسينما السورية ، حيث انطلق الإنتاج الروائي في المؤسسة العامة للسينما عام 1968 بفيلم " سائق الشاحنة " من طرف المخرج اليوغسلافي بوشكو بوتشينيتش الذي استقدمته المؤسسة للاستفادة من خبراته . ولعل من سمات إنتاج المؤسسة العامة في السينما التعرض لقضايا الصراع الطبقي والنبرة الثورية المعادية لإرث البورجوازية الإقطاعية إلى جانب اهتمام بتقديم أفلام عن القضية الفلسطينية (1).

وهكذا يمكن القول أن تجربة القطاع العام في سوريا تمثل وصفا ذا خصوصية فهي تجربة قطاع عام زاخر بالعطاء الإنتاجي الجيد حيث أن إنتاج المؤسسة العامة للسينما من الأفلام الروائية والتسجيلية يتفق كليا والسياسة الوطنية الهادفة التي تمارسها وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

وهناك صنف أخر من الدول العربية كان فيها القطاع السينمائي غير خاضع للقطاع العام وبالتالي لم يستفد من تشييد هياكل ولم يتمتع بأي دعم مالي يساعد في تطوير الإنتاج الوطني ، وأبرز هذه الدول لبنان حيث ظل المشروع السينمائي عبر جميع المراحل التي عرفتها البلاد مشروعا رأسماليا حرا لا يخضع لأي حماية من قبل الدولة همه الأول تحقيق ربح مالي من خلال عرض للأفلام المنتجة محليا في الأسواق العربية ، فالدولة ظلت بعيدة كليا عن مجال الإنتاج السينمائي إدراكا منها لواقع أن أي تدخل قد تمارسه في هذا المجال قد يفقد مشروع الرأسمالي الحر حريتها فانسحبت منه نهائيا فاسحة مجالا واسعا أمام التجار يغرفون من أرباح الظروف ما يشاؤون ولهذا ماتت صناعة السينما في لبنان مع موت الحاجة إلى استثمار الأموال في السينما المحلية ، وفي الواقع تكمن أزمة السينما في لبنان وهي أزمة أن الرأسمال هو المسؤول عنها بالدرجة الأولى(2)

---

(1):محمد منصور: م ، س ، ذ ، ص ص: 96، 97.

(2):ابراهيم العريس: م ، س ، ذ ، ص ص: 53، 54.

وفي إطار حديثنا عن الدعم المقدم للأفلام العربية لا بد أن نشير إلى الأفلام التي يدعمها الغرب وتخضع لتوجهات وأهداف خاصة ، وتفرض مواضيع مفضلة لها على غرار موضوع الهجرة باعتباره يكرس الفوارق الاقتصادية والحضارية بين الدول المستقبلة والدول المصدرة للهجرة وبالتالي تظهر الفارق الذي يبرر التدخل ...وكل هذه الأغراض تنسجم وفق مجموعة من المبادئ التي تساير طروحاتها المركزية اذ يظل التفوق الغربي سيد الشاشة فهو المنقذ من الظلال ومن الفقر والناشر للديمقراطية والنموذج الأفضل لأن النموذج الإسلامي متخلف ، ومن هنا فهو يدعم الأفلام التي تخدم مصالحه الثقافية واللغوية أو تحتفي بالرؤية الاستشراقية ، فالمخرج العربي يعدل سيناريوهاته وفق عدة نسخ لكي يرضي الجهة الداعمة فهو يقدم صورة فولكلورية لابن البلد تتأسس على الغرائبية والسخرية الهازئة وإظهار مختلف الجوانب السلبية مع تغفل العمق الوجودي للكائن العربي ... وهذا ما يعزز صورة الغرب الذي يدافع عن منظومته التي يخاف عنها من المهاجرين السريين الذين يظهرونهم بمثابة المهدد للحضارة والمجتمع الغربيين ويبيح كل أشكال الإهانات اللاانسانية التي يقوم بها في حقهم .

وعموما تفرض الجهة الغربية الداعمة للإنتاج العربي (خاصة المهاجر) صورة سلبية الى حد كبير خصوصا ما يعالج مشكلة الهجرة الخارجية ، فبعد أن كان المهاجر يدا عاملة مرغوبة أصبحت خدماته مذمومة ، وبعد أن كان جنديا محررا لأرضه أصبح مستعمرا ... انه المجرم المخل بالنظام المسبب للفوضى، الهمجي غير المتحضر ، العنيف المهدد للتوازن الاقتصادي والاجتماعي [(1)]

وفي الجزائر تخضع الأفلام الممولة من طرف الأجانب للنظام الرقابي أما معظم الأفلام المنجزة خارج الوطن فلا يتم عرضها على القنوات الوطنية ، وحسب الباحثة الجزائرية دونيس إبراهيمي فان الجزائر لا تقوم بتدعيم أفلام المخرجين المغتربين ذوي الأصول الجزائرية كون هذه الأفلام تكرس نظرة الغرب نحو الجزائر [(2)]

---

(1):محمد أشويكة: م ، س ، ذ ، ص ص: 28، 29.

(2) : Denise Brahimi ;<u>50 ans De Cinéma Maghrébin</u> ;Chihab Edition ;Alger.2010.p :73

فهؤلاء المخرجون متعلقون بشدة بأوربا نظرا لعلاقتهم بها ، فأغلبهم درس في معاهد ومدارس وعرضت عليهم أعمال كبار السينمائيين الأكثر جرأة وأروع الروائع وأكمل النماذج لذا حاولوا التشبه بهم .(1)

كما أن عدم اهتمام الرأسمال الوطني العربي بالاستثمار السينمائي بسبب جهله بميدان السينما ونفوره من أي تجربة مغامرة ، وأما ابتعاد الدولة عن أي تشجيع حقيقي وحاسم فذلك ربما يرجع لتشكيكها في تأثير السينما على الجمهور وجهلها لمدى الدور الذي تلعبه السينما الوطنية في معركة التقدم (2).

لقد حققت السينما العربية بفضل بعض الأفلام السينمائية التي أنتجت ضمن إطار القطاع العام ومؤسساته العامة في الربع الأخير من القرن العشرين سمعة طيبة في المهرجانات وهي ذات قيمة فنية وجرأة نادرة دفعت الرقابة المنع عرض بعضها ... واستطاعت السينما العربية أن تقدم للوسط السينمائي أسماء لامعة لكثير من المخرجين ناهيك عن تقديم أساليب فنية تجريبية جديدة في بعض الأعمال مع تقديم فرصة للمرأة المخرجة كي تثبت نفسها على غرار الجزائرية آسيا جبار في " نوبة نساء جبل شنوة " 1978 فايزة سعد " تقرير المصير " ، اللبنانية مي المصري التي سجلت روائع عن القضية الفلسطينية : " زهرة القندول " 1987 ، " أطفال جبال النار " 1990 ، " حنان عشراوي ... امرأة في زمن التحدي " 1995 ، " أطفال شاتيلا " 1998 ، والمخرجة التونسية مفيدة تلاتي في " فصل للرجال " و" صمت القصور " وكذا المخرجة السورية واحة الراهب " رؤية حالمة " 2004 .... الخ

بهذه الأفلام التي أنتجت في ظل المؤسسات العامة العربية نجد منها ما استطاع أن ينفذ إلى السطح بفضل جودة قيمته الفنية والجرأة الكبيرة في الطرح التي تفضح الكثير من التجاوزات مما دفع بالقطاع العام إلى إشهار مقص الرقابة في وجهها حيث منع عرض بعضها وصودر البعض الأخر .

---

(1):نادية موسلي: م ، س ، ذ ، ص:46.

(2):مومن السميحي: م ، س ، ذ ، ص:48.

2)- الرقابة والتضييق الحكومي على الأفلام السينمائية :

1-2 الرقابة السياسية:

تربط قوانين الرقابة بالمفهوم الرسمي السائد للسينما ، فهناك آراء ترى أن الرقابة ضرورية على كل الأعمال الفنية وخاصة على السينما التي تعمل الهيئات الرقابية الرسمية على الضغط عليها بشكل أكثر حزما وصرامة ، وذلك لأنها أكثر الفنون تأثيرا وأكثرها شعبية وبالتالي أشدها خطرا رغم حداثة عهدها مقارنة بأنواع الفنون التقليدية الأخرى، حيث أنه من الضروري حماية المجتمع من الأفلام التجارية الهابطة المرتدية مسوح الفن . وبالمقابل هناك رأي معارض لا يرى ضررا في علاقة التجارة بالفن السينمائي ، وحسب الرأي الأول فان الرقابة ضرورة وخاصة في المجتمعات المتخلفة ، حيث تسعى الطبقة الحاكمة لحمايتها وحماية مصالحها ، في حين يصر الرأي الثاني على أن الرقابة تؤدي إلى المساس بحرية التعبير وحرية التواصل وأكثر من ذلك حرية التفكير والإبداع ، لذا على المؤسسات السينمائية أن تواجه المؤسسات الرسمية وان تناضل من اجل أن تصبح مؤسساتها رسمية كذلك ، فتكون العلاقة بين المؤسستين إذن تحكمها القوانين المنظمة للمهنة حتى يكون المنع قانوني ولا يكون هناك أي تدخل تعسفي لمنع أي عمل أو إيقاف مؤسسة السينمائية نفسها وتتاح الفرصة للسينمائي أن يدافع عن فيلمه وإن اقتضى الأمر اللجوء إلى القضاء ، ففي كل الحالات يكون المنع على أساس قانوني وبقرار رسمي أفضل من المنع الشفوي الذي أصبح قاعدة في عدة دول عربية .

وتعود قوانين الرقابة ومختلف التشريعات المتعلقة بالعمل السينمائي في الدول العربية إلى الحقبة الاستعمارية ، حيث صدرت قوانين الرقابة علىالأفلام ، فقد انشئت إدارة الرقابة في بريطانيا على الأفلام في مصر في أوائل الحرب العالمية الأولى عام1914م ، وكان الهدف من إنشائها مراقبة المسائل الحربية فقط ، وظلت هكذا حتى وضعت الحرب أوزارها ، وعندئذ أخذت هذه الرقابة السياسية (*) في الاتساع لتشمل كل النواحي الاجتماعية والدينية وشؤون الأمن العام والأخلاق والآداب . وفي عام 1921م بدأت الأفلام المستوردة تخضع لقوانين معينة ، كما بدأت الأفلام المصدرة منذ عام 1928م تخضع لقوانين أخرى ، وظلت هذه الإدارة الرقابية تابعة لوزارة الداخلية ، تحت إشراف القسم الفني الذي ضم رقابة الصحف والمجلات

(*): هناك فرق بين الرقابة السياسية والرقابة على الأفلام السياسية: فالأولى نعني بها قيام الحكومة بالاطلاع على مضامين الأعمال السينمائية للتحقق من مدى صلاحياتها للعرض وعدم تجاوزها للآداب العامة أو تخشى خطرا منها ، أما الرقابة على الأفلام السياسية فيعني بها تضييق النظام الحاكم على الأفلام ذات القصد السياسي التي تثير مشاعل الثورة والنظام والغضب والتحريض على العنف بأشكاله المختلفة وهي "سينما دعائية" بالمفهوم النازي بمعنى أنها سينما تثويرية تشجع على إنشاء الأحزاب السياسية ومنضمات التحرير ... تجعل الناس يفكرون دوما في الثورة.

حتى عام 1940م ، وخضعت بعد ذلك التاريخ لإشراف المكتب الجنائي حتى عام 1946م ، ومنذ ذلك التاريخ أصبحت مستقلة إلى حد ما ، مع تبعيتها لمكتب مراقبة الصحافة والنشر التابع لوزارة الداخلية ، وكان الدكتور احمد فريد رفاعي أول مدير إدارة المطبوعات المصرية ، ثم توالى بعده عدد من الشخصيات كمحمد فريد والدكتور محمد عوض محمد ...وفي عام 1943م أخرج كامل التلمساني[*] فيلم **"السوق السوداء "**(يتناول الفيلم تجار السوق السوداء أثناء الحرب العالمية الثانية ويدعو الشعب إلى مقاومتهم بالعنف) ، لكن الفيلم لم يعرض حتى عام 1946م ولا تزال ظروف تأخر العرض لمدة ثلاث سنوات غامضة اختلف فيها النقاد والمؤرخون ثم تنامت الرقابة بالضغط على المخرج حتى هاجر إلى لبنان عام 1960م. وفي عام 1945م أصبحت هذه الرقابة تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية بالاشتراك بوزارة الداخلية.[1]

واشتدت رقابة الفاروق بعد الحرب العالمية الثانية وقد لازم السينمائيون المصريون عالم البشوات وأصحاب الملايين وطغت أفلام الميلودراميات والو سترن ذات مشاهد الرقص والغناء والمغامرات فكانت كإعادة لبعض الأفلام الانجلوساكسونية.

وظل الأمر كذلك حتى بدأت حملة فلسطين وإعلان الأحكام العرفية .فعادت تبعية هذه الرقابة إلى وزارة الداخلية . وكان أول فيلم مصري صادرته الرقابة بعد عرضه بيومين هو فيلم **"لاشين"** إخراج الألماني فريتز كرامب وإنتاج أستوديو مصر(في 8 جانفي 1949م) ولم تصرح بعرضه بعد ذلك [2] بالإضافة إلى أفلام أخرى والتي حاولت تناول الكفاح الشعبي بأساليب رمزية ساذجة مثل **"ليلى بنت الصحراء"** ، لكنها تعرضت للمنع والعزلة والحصار .

إن هذا القانون الأول الذي صدر حول الرقابة حول الأفلام في مصر أثناء الحرب العالمية الأولى والذي وصف على انه قانون ضعيف بقدر ما كانت السينما المصرية ضعيفة في ذلك الوقت ، لكنه بعد الحرب العالمية الثانية أصبح قانونا "فاشيا" بكل معنى الكلمة في شكله الجديد عام 1948م خصوصا مع تطور السينما المصرية وتضخم إنتاجها أثناء الحرب العالمية الثانية وتراجع الرقابة العسكرية البريطانية فقانون 1984م يتضمن منع إثارة كافة المشاكل الاجتماعية والسياسية ويمنع حتى تصوير البؤس وهو أمر لا قيمة له في حد

(*):أول سينمائي مصري ثوري، نفي الى لبنان عام 1960 وتوفي في المنفي عام 1972.

(1):أحمد كامل مرسى ومجدي وهبة: م ، س ، ذ ، ص ص:52 ، 71.

(2):جورج سادول: تاريخ الفن السينمائي . تر: بهيج شعبان ، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت ، ص:23.

ذاته ، غير أن هذا القانون بقدر ما ساهم في الحيلولة دون تنوير السينما المصرية، بقدر ما كان تعبيرا عن الفكر السائد بين العاملين فيها ويتضح ذلك تماما في كتاب "السينما"[*] من تأليف المخرج احمد بدر خان عام1946 م ، ففيه يحدد المؤلف أماكن التصوير في الملاهي ونوادي القمار وأندية سباق الخيل وما شابه ذلك ، وقد أكد على أن أقصى ما يمكن أن تصوره السينما قصة رجل ينازعه حب امرأتين وامرأة ينازعها حب رجلين ، وهذا القانون الذي وضع تحت عنوان **"تعليمات عامة"** ينص على أن هدف الرقابة هو الارتفاع بمستوى الأفلام المصرية لتكون "دعاية طيبة لمصر" كما تحرص على أن تكون الأفلام الأجنبية خالية من كل ما يمس الأخلاق والعادات ،وقد صدر هذا القانون في المرحلة التي شهدت ظهور الاتجاه الواقعي في السينما المصرية لأول مرة في فيلم**"العزيمة"** للمخرج كمال سليم ثم فيلم **"السوق السوداء"** لكامل التلمساني (في 1943م)[1]

أما مواد قانون 1947م تنص على الممنوعات التي يمنع ظهورها في الأفلام السينمائية كمنظر الحارات القذرة وبيوت الفلاحين الفقراء ومناظر التسول والمتسولين جنبا إلى جنب مع أي مساس بالوزراء أو كبار رجال الدولة ورجال الدين ورجال القانون والأطباء. وينص أيضا على منع "المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحوي دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية "،"وأنظمة الجيش والبوليس"،"المواضيع التي تتناول مسائل العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال" و"إظهار تجمهر العمال وإضرابهم أو توقفهم عن العمل وكذا اعتداءات صاحب العمل أو العكس" و"وتحبيذ الجريمة بين العمال أو بث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم"و"مناظر الجرائم التي ترتكب بدافع من اختلاف الرأي"[2]

(*):هو أول كتاب عن السينما باللغة العربية .

(1):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص: 69 ، 70.

(2):نفس المرجع ، ص : 97.

وبناءا على هذا القانون الرقابي صودرت الكثير من الأفلام وتعرضت أخرى للحذف ، على سبيل المثال أفلام المخرج صلاح أبو سيف الذي اخرج أفلام ذات مواضيع اجتماعية مثل **"لك يوم يا ظالم" و"الأسطى حسن"** 1952م تمثيل فريد شوقي الذي تعرض لحالة الفقراء والكادحين في حي بولاق الشعبي موازنا أحوالهم بحياة أثرياء حي الزمالك ، واظهر الأحياء الشعبية الفقيرة في القاهرة،ورفضت الرقابة التصريح بعرض الفيلم إلا بتعريضه لمقص الرقابة التي اشترطت حذف عدة مشاهد مؤثرة منه وان ينتهي الفيلم بظهور لافتة كتب عليها عبارة "القناعة كنز لا يفنى" كما ا ٔخرج احمد بدر خان فيلم عن حياة الزعيم الوطني المصري المعروف مصطفى كامل (1952م)، وقد رفض كل المنتجين المصريين تحمل عبء إنتاج الفيلم ، لذا تحمل بنفسه مسؤولية إنتاجه في الوقت المناسب ورفضت رقابة السينما وقتئذ التصريح بعرض الفيلم وفعلا لم يعرض إلا بعد قيام ثورة يوليو 1952م[1]

وبعد قيام ثورة 23جويلية 1962م صارت إدارة الرقابة على المصنفات الفنية تابعة لوزارة الإرشاد القومي ثم وزارة الثقافة ثم وزارة الإعلام، وقد تولى إدارتها العديد من الشخصيات مثل نجيب محفوظ، عبد الرحيم سرور ومصطفى درويش...الخ[2]

وكان على السينما المصرية أن تنتظر حتى قيام الثورة لكي يتاح لها التطرق لموضوعات ما كانت تتطرق إليها من قبل ، ومع ذلك فان حجم تأثر السينما بالثورة بقي دون التغير الذي حصل بكثير[3] فقد الغي قانون الرقابة لعام 1947م واصدر قانون جديد عام 1955م يتضمن تعليمات عمومية ، كما قامت بإنشاء مصلحة حكومية في نفس العام ، لكن في الواقع أن تعليمات 1947م عادت إلى الظهور من جديد بعد سنوات فيما سمي " التعليمات الخاصة للرقابة" وهي تعليمات غير رسمية ولكن لها نفس فعليات التعليمات الرسمية في التطبيق العملي .[4]

---

(1):رضا الطيار: م ، س ، ذ ، ص ص: 27 ، 28.

(2):أحمد كامل مرسى ووجدي وهبة : م ، س ، ذ ، ص:71.

(3):رضا الطيار : م ، س ، ذ ، ص : 15.

(4):سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص:71.

هذه الثورة لم تلغي الرقابة على الأفلام ، لكن ما هو ملحوظ أن الحكومة أجازت عرض بعض الأفلام التي سبق وان اعترضت عليها رقابة الملك فاروق ، ومن جهة أخرى تمنع رقابة الحكومة الجديدة عرض أفلام أخرى تظهر فيها صورة الملك فاروق معلقة على الحائط في المحكمة مثلا ، أو الأفلام التي تكون أكثر صلة بحياته الشخصية ، وبذلك أكدت الحكومة حرصها على استمرار الرقابة حماية للثورة (1)

ظهر القطاع العام في مصر على خلفية القرارات الاشتراكية لعام 1961م، وأدى هذا لنمو الواقعية وتطورها في الأفلام المصرية ، ولكن سرعان ما أصبح للرقابة تعليمات سرية لا تختلف في جوهرها عن مواد قانون 1947م ، وبعد حرب أكتوبر 1973م كانت السينما المصرية تعرض فيلم **"أبناء للبيع"** وبعد الحرب واصلت طريقها وعرضت فيلم **"عاشق الروح"** (2) وكانت الرقابة قد منعت فيلم **"العصفور"** للمخرج يوسف شاهين 1972م (ولم يعرض حتى عام 1974م) بالإضافة إلى منع فيلم **"زائر الفجر"** 1972م للمخرج الشاب الراحل ممدوح شكري(*) الذي لم يشهد عرض فيلمه في حياته ، (حيث لم يعرض إلا بعد حرب أكتوبر التي فرضت الإفراج عن كل الأفلام)، فقد رفضت الرقابة التصريح بعرضه إلا بعد وفاته سنة 1973م وعند عرضه صفق له الجمهور مطولا رغم الحذف البشع الذي تعرض له ، إذ أجريت للفيلم عمليات قطع وتشذيب وإعادة تصوير وتجاهل العديد من النقاد للفيلم وهجوم بعضهم عليه . والفيلم يطرح جوانب من الخلل في تركيب الحيات السياسية في المجتمع ويدين ممارسات من يدعوهم ب"زوار الفجر"(3) وهو صرخة في وجوههم لأنهم يستمرون في إرهاب الصحفية الشابة الباحثة عن الكلمة الصادقة الصريحة ويطاردونها مضيقين عليها الخناق ...

---

(1):يعقوب . م . لنداد : م ،س ، ذ ، ص ص: 276 ، 277.

(2):سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص : 75.

(*):ولد في عام 1939 وتوفي في 1973 بالحمى الشوكية مهملا في احدى المستشفيات .

(3):رضا الطيار : م ، س ، ذ ، ص : 28.

وفي عام 1975م وصل مد السينما السياسية إلى ذروته فقد اخرج حسين كمال فيلم **"لا شيء يهم"** الذي يدين الاشتراكية ، وفيلم **"الكذاب"** للمخرج صلاح أبو سيف الذي يدين لصوص القطاع العام ، وفيلم **"الكرنك"** لمخرجه علي بدر خان الذي يدين عبد الناصر تحت ستار إدانة المخابرات ، وكذا فيلم**"على من نطلق الرصاص؟"** للمخرج كمال الشيخ الذي يفضح أعداء الشعب ويطالب بحرية الأحزاب بما في ذلك الحزب الشيوعي . وفي المقابل وصلت الرقابة الحكومية إلى ذروتها ، حيث صدر عام 1976م قرار "220" لوزارة الإعلام والثقافة الذي تم بموجبه العودة "رسميا" إلى العمل بقانون "1947م" .[(1)]

السينما الفلسطينية التي كانت ترزح تحت الإنتداب البريطاني عانت هي الأخرى من ضغوط وقيود القوانين الرقابية البريطانية ، والتي كان لها دورا مؤثرا في منع إمكانية تحقيق إنتاج سينمائي فلسطيني أو أفلام فلسطينية ذات قيمة فنية أو دعائية لخدمة مصلحة القضية الفلسطينية ،بل إن تلك القوانين الانتدابية البريطانية كانت تمنع حتى عرض الأفلام التي أنتجت خارج فلسطين إذا ما كانت تلك الأفلام تتضمن قيما دعائية أو إعلامية أو مساهمات معرفية تفضح حقيقة الاستعمار ، ومن تلك القوانين نذكر القانون رقم "57" عام 1939م وقوانين الرقابة السينمائية التي وضعتها سلطات الانتداب البريطاني ، وكذلك الأمر الصادر من مراقب الأفلام عام 1939م الذي يمنع طبع أو تصوير الأفلام التي تحوي مشاهد لأعمال العنف أو ضحايا أو تشير إلى من يحملون السلاح أو من يفهم من ظهورهم حمل السلاح وتوجيهه ضد الحكومة أو تشير لعمليات قتالية .[(2)]

وتتصدر سوريا قائمة الدول العربية صاحبة اكبر عدد من الأفلام الممنوعة وهي **"الحياة اليومية في قرية سورية"** للمخرج عمر أميرالاي (الذي يعتبر أول فيلم سوري يصدر قرار رسمي بمنعه) وفيلم **"اليازرلي"** للمخرج قيس الزبيدي ،و**"السيد التقدمي"** للمخرج نبيل المالح . وفي نفس الوقت هناك فيلمان ممنوعان في سوريا وكل الدول العربية وهما **"المخدوعون"** للمخرج توفيق صالح و**"كفر قاسم"** إخراج برهان علوية وكلاهما على القضية الفلسطينية وفهما فضح ساخر لكل الأنظمة العربية التي تتاجر بالقضية.[(3)]

---

(1): سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص:71.

(2):بشار ابراهيم: م ، س ، ذ ، ص:25.

(3):سمير فريد: م ، س ، ذ ، ص ص: 98 ، 103.

وفي لبنان منعت الرقابة فيلم **"وهذا المساء لا يزال الجنوب في براثن الأعداء "** إخراج سمير نصري، فالرقابة في لبنان تهدف قبل كل شيء إلى حماية الآداب العامة ومنع تغلغل الأفكار المعادية للدولة أما بالنسبة لما يقوله البعض أن الرقابة في لبنان وقفت حاجزا دون صنع أفلام جيدة ، فليس بهدف تبرئة هذه الهيئات الرقابية وإنما بهدف الموضوعية في الطرح، فان هذه الرقابة لم تمنع أي نص جدي واقعي ملتزم قدم إليها.(1)

وبالنسبة للعراق فتعود الرقابة إلى ما قبل ثورة 1958م ، حيث كانت الدولة ليس فقط لا تقدم دعما للسينما بل أنها ترهق واردات الفيلم بضريبة يطلق عليها "ضريبة الملاهي" حيث تشبه المسرح والسينما بالملهى ، فالحكومة العراقية آنذاك تعتبر السينما والمسرح شكلا من أشكال اللهو التي تحقق أرباحا لذا لابد أن تخضع للرسوم التي تبلغ 10% فكان المنتج والمخرج العراقي في الخمسينيات عندما يقوم بإنتاج أو إخراج الفيلم فان ذلك ينطوي على مغامرة كبيرة يلعب الحظ والصدفة دورين مهمين في نجاحه أو فشله جراء كل هذه المضايقات ...(2)

وبعد ثورة 1958م ظهرت " المؤسسة العامة للسينما والمسرح" وعملت غلى الوقوف عند أحداث سياسية سابقة لم تتح للسينما فرصة تناولها قبلا ، طارحة إياها من خلال منظور فكري جديد معاصر ، فقد توقف فيلم **"بيوت في ذلك الزقاق "** 1977م لمخرجه قاسم حول عند الأحداث المحلية التي صاحبت نكسة 1967م وعاد فيلم**" الأسوار"** 1979م إلى أيام العدوان الثلاثي على مصر 1956م. وقد تجلى في ذلك امتزاج النضال السياسي والوطني داخل القطر بأحداث الأمة العربية وهمومها ، وقد احتوى الفيلمان على مشاهد تظاهرة واحتجاجات جماهيرية في شارع الرشيد ، جرى تنفيذها بالاستعانة بالجهات الرسمية والمنظمات الجماهيرية. (3)

لكن بقيت الرقابة سارية المفعول حيث منعت فيلم **"فلسطين ماذا فعلت لها"** اخرج عبد الهادي الراوي وفيلم **"الصمت"** للمخرج طارق عبد الكريم (عن فلسطين أيضا)

(1):ابراهيم العريس: م ، س ، ذ ، ص:54.

(2):قيس الزبيدي: م ، س ، ذ ، ص:201.

(3):رضا الطيار: م ، س ، ذ ، ص:35.

ومن المواضيع التي تعرضت لرقابة شديدة إلى درجة منع عرضها على المستوى المحلي وفي كثير من الدول العربية "مشكلة الهجرة" التي تعتبر من المشاكل الاجتماعية والسياسية المعقدة في العالم العربي ، وخاصة في لبنان وسوريا في المشرق، وفي الجزائر وتونس والمغرب . وقد تناولت الأفلام السينمائية هذا الموضوع في عدة أفلام بعضها ممنوع من العرض ومن هذه الأفلام حسب تواريخ إنتاجها :

1- الفيلم اللبناني الروائي الطويل **"إلى أين ؟"** للمخرج جورج نصر 1957م : الذي لا يدعو إلى الهجرة لكنه من ناحية أخرى يدين الواقع الذي يؤدي بالشباب إلى الهجرة من بلادهم ، وما يستتبع هذه الهجرة من مشاكل وماسي، ولعل هذا الموقف الفكري الذي عبر عنه جورج نصر في فيلمه هو ما يتميز به عن كافة الأفلام العربية التي تناولت موضوع الهجرة ، ومن المعروف أن هناك أكثر من مليون لبناني يعيشون خارج لبنان ويشكلون ما يسمى "لبنان- المهجر" أو ربما يعتبر هذا العدد اكبر عدد من المهاجرين من بلد واحد على الصعيدين العربي والعالمي .

2- الفيلم السوري الروائي القصير **"طائر القرية "** للمخرج جان لطفي 1964م : وقد منعته الرقابة السورية وكان المخرج قد قرر الهجرة قبل أن يصور هذا الفيلم ، فالفيلم أنشودة وداع عبقرية يودع بها شاب سوري قريته الراقد في أحضان الجبل قبل أن يهاجر إلى العالم الواسع ، فقد ترك المخرج روحه في سوريا وادعها هذا الفيلم العظيم الذي يجعل من دار العرض معبدا للتأمل والسمو الخلاق بالروح والعقل معا .

3- الفيلم السوري الروائي القصير **"أكثر من الحب "** للمخرج بشير صافية 1966م :هذا الفيلم جاء ردا "رسميا" على منع فيلم طائر القرية .

4- الفيلم الفرنسي /الجزائري الروائي الطويل **"مكتوب "** للمخرج الجزائري علي غالم : الذي تناول حيات المهاجرين من شمال إفريقيا إلى فرنسا ، ويكشف بجرأة وعمق عن البؤس الذي يعيشون فيه ، والمعاملة العنصرية التي يتلقونها من قبل فرنسيين والبوليس الفرنسي أيضا وبالتالي يهاجم الحكمة الجزائرية التي ترسل إلى فرنسا كل عام عشرات الآلاف من المهاجرين بموجب اتفاق خاص* مع الحكومة الفرنسية لتوريد الأيدي العاملة غير الفنية

5- الفيلم الفرنسي /الجزائري المشترك **"العابرون"** للمخرجة الفرنسية آني ترجو 1971م : وهو فيلم روائي طويل من الأفلام "سينما الحقيقة*" وجاء هذا الفيلم ردا "رسميا" على منع فيلم مكتوب وهو يحمل الحكومة الفرنسية بؤس هذا الحياة ، ويتجاهل مسؤولية الحكومة الجزائرية وبالتالي أعمق من فيلم مكتوب رغم أن كلاهما يكشف عن حقيقة حيات الهاجرين .

عموما نجد أن حالات الكشف والتعرية للحكم القائم في السينما صريحة مباشرة أو ضمنية، وقد يشمل الفيلم بكامله آو تبث في زواياه المتفرقة وقد تكون صادقة صادرة عن وعي وهدف أو مجرد اجتذاب الجماهير أو لتحقيق غرض خاص...[1]

وبصفة عامة فانه في معظم الدول العربية يتعين على المشاريع السينمائية أن تحصل مسبقا على إذن رسمي بالتصوير وذلك قبل نيل التراخيص الأخرى من وزارة الإعلام أو سواها من السلطات الرقابية ،بغية ضمان تماشيها مع سياسة الدولة وان لا تحيد عن سكة الأخلاق والآداب العامة .أما بالنسبة إلى المشاريع السينمائية الدينية فإنها تخضع لرقابة جهات خاصة ومعينة من مراكز ودوائر دينية وإسلامية على مستوى الدولة الواحدة أو خارج حدود الدولة الواحدة.

(1):سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص ص:98 ، 103.

2-2- الرقابة الدينية :

إن تأثير الدوائر الدينية الإسلامية على الأعمال السينمائية ، لا يزال حتى الآن قويا جدا في البلاد العربية قاطبة إذ أنها لم تتخلى عن دعايتها الإعلانية أو الكلامية القوية ضد السينما العربية ،وما لها من تأثير هدام في تصورهم على أخلاقيات ومثاليات الجماهير.[1]

وكانت الإشكالية المطروحة في هذا الجانب تقوم حول ما إذا كان الدين الإسلامي يحرم إبانة الصور البشرية ،وبالتالي تحريم الصور والأفلام التي تظهر فيها؟وبحسب الأستاذ اللبناني صلاح ستيتيه فيرى انه لا ينص القران الكريم لا ينص بشيء محدد في هذا الصدد بل يكتفي بتحريم العادات الوثنية كاستعمال الصور قصد عبادتها وثنيا ...والحقيقة أن السينما التي انتشرت بسرعة في البلاد العربية كما هو الحال في كثير من بقاع العالم كانت قد سبقتها "الفانوس السحري" و"عرائس القراقوز" التي كانت ذات شعبية واسعة في القرن 19م في كل البلاد العربية المحاذية للمتوسط ،بالإضافة إلى مشاهد الأخيلة التي تعود إلى 5 آلاف سنة في العهد الفرعوني. والتي كانت تعرض في مناسبات الزواج خاصة ،ولم تتراجع شعبيتها إلا بظهور السينما كمنافسة لها وبالتالي قضت عليها .[2]

كانت قضية ظهور الرسول صلى الله عليه وسلم على شاشة السينما هي أول قضية في تاريخ السينما العربية والتي تعود إلى أوائل العشرينيات من القرن الماضي عندما جاء تركي إلى القاهرة وهو وداد عرفة وحاول إقناع يوسف وهبي الذي كان ممثلا مسرحيا في فرقة "رمسيس" لتمثيل دور "محمد رسول الله في فيلم من إخراجه وتمويل شركة "ماركوس" الألمانية حيث وافق يوسف وهبي ووقع على العقد الذي قدرت قيمته عشرة ألاف جنيه (وكان المبلغ آنذاك ثروة لا يستهان بها) ولما أذيع الخبر في الصحف قامت الدنيا واهتزت الدوائر الأزهرية وأعلن شيخ الأزهر أن ظهور شخصية الرسول الكريم على شاشة السينما أمر لا يجوز، ولا يمكن أن يسمح به على أية صورة من الصور...وتوالت التحذيرات من كل حدب وصوب، واصدر مفتي الديار المصرية فتوى بخروج يوسف وهبي عن دين الإسلام واتصل به احد المسؤولين الكبار ينذره بتجريده من الجنسية المصرية وطرده خارج البلاد في حال اشتراكه في هذا الفيلم ، وقامت الصحف بحملة شعواء

(1):يعقوب . م . لنداد : م ، س ، ذ ، ص:272.

(2):جورج سادول : م ، س ، ذ ، ص ص: 517 ، 518 .

على "يوسف وهبي الكافر" ،كما استنكر الجمهور نيته في الإقدام على هذا العمل من أساسه ولم تقعد إلا بعد أن تراجع وألغى العقد المبرم مع الشركة الألمانية، ورغم كل ذلك مضت الصحف في مطالبة المسؤولين بطرد الفنان والمخرج لاجترائهما على التفكير في مشروع كهذا مما يدل على تنكرهما للدين وعدم مراعاتهما لشعور المسلمين، مما أدى لوداد عرفة للعودة إلى باريس خشية عواقب هذه الحملة وقبل أن تطرده الحكومة المصرية.[1]

وبين العام 1927/1926 عارض كبار رجال الدين بالأزهر مفهوم السينما في مصر، خشية الشعور بالامتهان وعدم الاحترام عندما تصل الأمور إلى حد ظهور النبي صلى الله عليه وسلم على الشاشة، وفي عام 1930 قدمت جمعية "شبان المسلمين" احتجاجا لدى رئيس الوزارة المصرية آنذاك والى الصحافة على رغبة أبدتها إحدى شركات السينما الأجنبية وسعيها لتصوير قصة حياة "محمد" و"الخلفاء الراشدين الأربعة" ، وهذا الاعتراض تكرر في مناسبة مشابهة في عام 1954، وبعد ذلك بسنوات قليلة طالبت الهيآت الإسلامية في مؤتمر لها الحكومة أن تفرض من جانبها رقابة أكثر حزما على قصص الغرام، ونفس هذه المطالب دعت إليها بعض المنضمات الفلسطينية ذات الصبغة الدينية أيضا، هذا بينما صدرت في سورية بيانات تحذر المرأة المسلمة في اللاذقية من حضور حفلات السينما، كما أرسلت خطابات التهديد إلى جهات أخرى، وعلى هذا تقرر أن تلقى الخطب في المساجد ضد حضور المرأة عروض الأفلام...أما في دمشق فقد طالبت جمعية "أنصار الفضيلة" وزير الداخلية أن يمنع دخول المرأة دور الخيالة (السينما)[*] وأن يفرض رقابة أخلاقية أكثر حزما على الأفلام ... وقد ارتفعت أصوات أخرى تنبه إلى ضرورة الرقابة على الصور التي تظهر فيها الفتيات سافرات لا يكاد يسترهن شيء أو التي يبدو فيها المسلمون يتعاطون فيها الخمور وحدث أن تلقت السلطات الفرنسية في سورية هذه المطالب، وتشربت الروح أو الدوافع التي تظاهرها أو استغلتها جميعا وبحذق في إحكام قبضتها على الأفلام لكن الشعور الديني ظل كما هو لم يعته فتور بعد. وذلك الى أن اصدر مؤتمر الحلف الإسلامي الذي أنعقد في كاراتشي في ماي 1952 توصية خطيرة، يطلب فيها من جميع حكومات البلاد الإسلامية أن تغلق جميع دور السينما، ونفس الأمر طالب به مجلس العلماء المسلمين في مدينة القدس القديمة، عندما أهاب بالحكومة الأردنية أتعد مشروع قانون يمنع المراهقين من حضور أفلام بذاتها، كما يفرض رقابة أشد على الأفلام الباقية، على أن يكون ذلك بهدى من آداب الإسلام وأحكامه.

(1):حسين عثمان: م ، س ، ذ ، ص ص: 36 ، 49 .

(*):هي التسمية العربية الأولى للسينما.

غير أن مثل هذه المطالب سواء كانت معقولة أو غير معقولة التي تنادي بفرض رقابة دينية أو التشهير بمساوئ السينما، لكن قليل من الناس فقط في واقع الأمر هم الذين أخذوا بهذه الحملات التي شنتها الدوائر الدينية مأخذ الجد لأن هذه التقاليد الدينية المغالى فيها سبق لها وأن حطمت في المنطقة العربية عندما كانت تحت الاستعمار، فوصلتها مختلف الأفكار وغيرها من فنون التسلية والترفيه الغربية (1)

وهكذا عان الممثلون والممثلات العرب الأوائل الذين اقتحموا غمار التجربة السينمائية من مطاردات رجال الدين ونظاراتهم التي تشوبها الشبهات حولهم وتهددهم دوما بالفضائح...

وفي النصف الثاني من القرن العشرين ظهرت قضية أخرى في نفس السياق تتعلق بتناول حياته دون ظهور صورته في أحداث قصة في تاريخ هذه السينما . ففي أواخر الستينيات جاء إلى القاهرة السوري مصطفى العقاد لإخراج فيلم عن "محمد رسول الله " وقام بالاتفاق مع ثلاثة من كبار كتاب السيرة النبوية لكتابة السيناريو وهم (عبد الحميد جودة السحار، توفيق الحكيم، عبد الرحمان الشرقاوي) كما اتفق مع محمد علي ماهر لكتابة الحوار ، ولم تكن للعقاد أية نية لإظهار صورة الرسول على الشاشة أو إسناد هذا الدور لأي ممثل وكان هدفه إنتاج فيلم بنفس الشروط التي أنتجت بها مثل هذه الأفلام من قبل ولكن بصورة أفضل وإمكانيات أضخم .

وفي 1969م قدم النسخة الأولى من السيناريو إلى "إدارة البحوث والنشر " و "مجمع البحوث الإسلامية" بالأزهر الذي سارع إلى الرد بإجازة عرض الفيلم مما يعني أن السيناريو قابل للتصوير وانه خال من الأخطاء التاريخية والدينية كما أنها لم تعارض على أن يكون عنوان الفيلم هو "محمد رسول الله" ولكي يضمن العقاد اعلي مستويات الأداء في حرفية الكتابة قام بالاتفاق مع احد كبار كتاب السيناريو الأمريكيين وهو "هاري كريج" لكي يشركه مع الكتاب المصريين في وضع النسخة الأخيرة من السيناريو وقد تم هذا العمل في اْفريل 1973م .

وقام كاتب الحوار السحار بتقديم السيناريو في صورته النهائية للأزهر وكانت إجابات الأزهر ايجابية واعطت الموافقة الواضحة والصريحة للبدء في تصوير الفيلم بشرط أن لا يتم تصوير ما لا يتفق مع تعاليم الإسلام كما ا ناي خلل في أداء الآيات القرآنية والأحاديث النبوية يمكن معالجته بإعادة تسجيل الصوت .

(1):يعقوب . م . لنداد : م ، س ، ذ ، ص ص: 273 ، 274 .

كانت بداية الحملة ضد الفيلم من نفس مجمع البحوث الذي وافق على سيناريو الفيلم مرتين حيث اصدر 14 عضو من أعضاء المجمع باسم الإمام الأعظم الدكتور "عبد الحليم محمود شيخ الأزهر" بيانا يمنع إخراج الفيلم للناس لأنه يتعارض مع تعاليم الإسلام ويسيء إلى النبي الكريم وما يثير الدهشة هنا أن الإمام الأكبر في جامع الأكبر رفض مشاهدة الفيلم من حيث المبدأ .

وفي نفس الفترة صدر بيان في الكويت من طرف طائفة من العلماء وممثلي الهيئات الدينية بعد أن شاهدو النسخة العربية من الفيلم وحكموا عليه بأنه انطوى على أخطاء علمية وتاريخية بالغة الخطورة واجمعوا أن قصة الفيلم لم تكتبها أقلام إسلامية . والحقيقة أن كتاب هذا البيان تنقصهم المعلومات الصحيحة لان قصة الفيلم كتبتها أقلام إسلامية تحمل التصور الإسلامي الصحيح ،والسيناريو عرض على العلماء والمفكرين قبل بدء تنفيذه ، ووافق الأزهر عليه وأكد انه صحيح في مادته.

وأخيرا أصدرت مجلة " الاعتصام" المصرية بيانا آخر يواصل الحملة ضد الفيلم ، غير انه يختلف عن سابقيه إذ يحدد الأخطاء التي وقع فيها الفيلم ويناقش مضمونه مناقشة واعية . (1)

وإذا كان مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر قد أصدر قرار يقتضي بمنع ظهور الشخصيات الإسلامية وغيرها من الصحابة الذين عاصروا النبي صلى الله عليه وسلم في أي عمل فني بالصوت والصورة فهذا قرار غريب يعرقل تطور الدراما الدينية، و"الصحابة" هنا تعني كل الذين عاصروه من المسلمين في مختلف البلدان المفتوحة.

وفي تفسير أقل تعسفا للقرارات الصادرة عن مجمع البحوث الإسلامية فان الصحابة تعني كل الذين رأوا النبي صلى الله عليه وسلم من المؤمنين، حسب ما جاء في **"الموسوعة العربية الميسرة"**، مما يعني الترحيب من طرف الأزهر بظهور الكفار فقط ومنع ظهور المسلمين ويعني أيضا أن كل من يخالف ذلك تتم مصادرة عمله الفني سواءا كانت سينما أو مسرحا أو تلفزيونا أو إذاعة، وهكذا ستصبح أفلام "الشيماء" و "بلال مؤذن الرسول" مهددة بالمنع من العرض لكيلا يظهر من يعتبرهم القرار من الصحابة...وهكذا توقفت عشرات الأعمال الفنية منها المتعلقة بالفاتحين الذين شاهدوا النبي صلى الله عليه وسلم حسب رأي الأزهر، وكذلك الخوارج لأنهم محسوبون من التابعين الذين رأوا النبي أو عاصروه.

(1): سمير فريد : م ، س ، ذ ، ص ص: 78 ، 84 .

والأمثلة على المصادرة والمنع كثيرة ولا تنتهي رغم ن هذه الأعمال الفنية تعتبر المصدر الوحيد تقريبا لتعريف الملايين بهذه الفترة الناصعة من تاريخ امتنا، فالمسلسلات والأفلام لها تأثير هائل وسريع يبقى في العقل والوجدان ومن هنا تأتي أهمية التشجيع على إنتاجها لذا فالقرارات الصادرة عن مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر قرارات غير صائبة بالمرة، بل متعسفة وغير ملزمة داخل مصر أو خارجها لأنها تعطيل للدعوة الإسلامية.

ولو توقفنا قليلا عند تاريخ هذه القرارات الأزهرية نجد إن قراراته الأولى كانت أكثر عقلانية حيث كانت تقضي بمنع الرسول صلى الله عليه وسلم والعشرة المبشرين بالجنة فقط، وهي قرارات منطقية أما التوسع والتزيد في المنع فلا مبرر له على الإطلاق. والسبب الأساسي للمنع كما جاء في قرار مجمع البحوث الإسلامية هو الخوف من أن يقع الناس في فخ تقديس الممثلين الذين يؤدون هذه الشخصيات الإسلامية العظيمة وهو أمر غير وارد بالمرة فمن الصعب أو من المستحيل أن يعبد الناس أو يقدسوا التماثيل أو يحولوا الممثلين والممثلات إلى أولياء.

إن منع ظهور كل شخص رأى النبي صلى الله عليه وسلم وعددهم يصل إلى حوالي 225 ألف شخصية تقريبا بتعداد تلك الفترة وهو أمر ضرره أكثر من نفعه، لذلك لابد من وضع ضوابط لا تؤدي إلى المنع لكن لخروج العمل بما يفيد الإسلام، وهذا رأي متنور مقارنة بالأزهر ومجمع البحوث الإسلامية وان كان لا يحدد بالضبط ما الضوابط المطلوبة وان كانت مفهومة ضمنيا، وخاصة أن العمل الفني لا يقدم تاريخا وواقعا ولكنه يقدم رؤية فنية يستعين فيها الفنان بهذه الوقائع والأحداث، ولذلك لابد أن تتم محاسبة العمل الفني في ذاته وليس باعتباره كتابا في التاريخ.

كما أن هذه القرارات الصادرة عن الأزهر لم تكن قرارات مكتوبة تمنع ظهور الصحابة أو غيرهم بل كان دور الأزهر يقتصر على المراجعة العلمية للمادة الدينية والتاريخية التي يستعين بها المؤلف...وحتى هذه المراجعة كانت استشارية وليست ملزمة، فوفقا للقانون ليس للأزهر ولجانه المختلفة أية سلطة قانونية أو دستورية على حرية الرأي، ولكن بعض الجهات الإعلامية تصدر قرارات إدارية ولوائح تنظيمية داخلية تعطي للأزهر ومجمع البحوث بالإضافة إلى جهات رقابية في الدولة حق المراجعة والرقابة على المصنفات الفنية لأخذ الرأي فيها، ولكن هذا لا يعطي لها حق المنع بل يظل رأيها استشاريا وغير ملزم.

إن هذه الآراء القانونية الواضحة والحاسمة تصطدم بالواقع العملي وخاصة بعد الفتوى التي أصدرها مجلس الدولة في افريل 1994 والتي تعتبر الأزهر الجهة الوحيدة صاحبة الرأي الأول والأخير فيما يتصل بالشأن الديني والإسلامي بما فيها طبعا المصنفات السمعية والفنية والبصرية، مما أعطى للأزهر بهيئاته المختلفة حق رفض الأعمال بعد الانتهاء منها وان تمر عليه قبل البدء في تنفيذها، في حين كان قانون الأزهر ينص فقط على حق إبداء الرأي بعد ظهور العمل، والأخطر من هذا كله أن هذه الفتوى ربطت بين الشأن الإسلامي وبين النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة وهذا يعني أن تمتد ولاية الأزهر إلى كل الأعمال الفنية غير الدينية أو التاريخية لأنها يجب أن تتماشى مع النظام العام والآداب ومصالح الدولة، علما أن هذه الفتوى لا سند لها من الدستور بل هي مخالفة له سواء اقتصرت على الأعمال الدينية أو التاريخية أو غيرها، ولكن الطعن على دستورية هذه الفتوى يحتاج إلى أن يكون الطاعن ذات صفة وصاحب مصلحة مباشرة حتى يمكن التقدم بطلب جدي لإبداء الرأي القانوني والمطالبة بتعديل القرار إلى مجلس الدولة والذي جاء مخالفا للدستور والمواثيق والمعاهدات الدولية التي وقعتها مصر وأصبحت جزءا أساسيا من قانونها وأبرزها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان.(1)

إن مسألة الرقابة على الأفلام السينمائية في الدول العربية التي فرضتها الحكومات والدوائر الدينية والإسلامية والتي استمر الأخذ بها إلى يومنا هذا في تداخل وتشابك إلى حد ما، وهي نتاج الضغوط الدينية والاجتماعية إذ أنها أكثر الموضوعات التي تثير جدلا شديدا وحارا بين نقاد السينما، وبينما سلم عدد قليل جدا بضرورة الرقابة الحكومية على الأفلام، إلا أن الغالبية طالبت أما بإلغائها أو بتنويرها ، حيث تستند على معايير فنية بناءة لا على معايير دينية وسياسية لا غير. فتكون بذلك السينما العربية صادقة في تعبيرها عن الحياة وبالتالي ستملك ذاتيا أكثر من قوة لجلب الجماهير إليها.

وانطلاقا من هذا الاعتبار الرقابي أصبح يتعين على شركات الإنتاج السينمائي والمخرجين التحقق بداية وقبل اتخاذ أي خطوة من الخطوات التنفيذية لإنتاج الفيلم موضوع السيناريو المقدم لها من أن هذا السيناريو لا يتضمن أي محظورات أو موانع رقابية تمس النظام العام للدولة، أو القيم الدينية والإنسانية والعادات والتقاليد والآداب العامة للمجتمع .

---

(1):سعيد شعيب: منع ظهور 225 ألف شخصية اسلامية على الشاشة ، مجلة دبي الثقافية ، العدد 2 ، يناير 2005 ، ص: 101.

وعموما نلاحظ أن ما يغلب على هذه الأفلام السينمائية العربية أنها متأثرة بوجهات نظر أصحابها، ولم تستطع نقل المعانات الحقيقية للمواطنين... والسبب يرجع إلى أن الرقابة السياسية والدينية قد ولدت نوعا آخر من الرقابة أخطر منها وأعمق أثرا وهي ما اصطلح عليها **"الرقابة الذاتية أو النفسية"** والتي نقصد بها الرقابة المسبقة التي توجد داخل رأس السينمائي العربي ويمارسها على نفسه (سواء كان منتجا أو مخرجا أو كاتب سيناريو). ومشكل الرقابة هذا وليد ظروف تاريخية، سياسية وثقافية، لأن عقدة الخوف لم تأتي من فراغ [1] بل هي متعلقة بأسباب مختلفة: خوفا من السلطة، تجنبا للمشاكل، أو لعدم الرغبة أساسا في طرح موضوعات حساسة أو لعدم توفر الاهتمامات الفكرية على الإطلاق وما إلى ذلك، فان هذا الموقف الذي يقف عنده صانعو السيناريو يحول دون طرح موضوعات حيوية وجريئة وصادقة وقريبة إلى واقع المجتمع وطموحاته، ويؤدي إلى حصر الأفلام في دائرة مغلقة من الاهتمامات الجريئة والمتكررة.[2]

(1):محمد أشويكة: م ، س ، ذ ، ص: 32.

(2):رضا الطيار: م ، س ، ذ ، ص:25.

الخلاصة:

ما يمكن أن نلاحظه خلال مرحلة القطاع العام التي مرت بها الصناعة السينمائية العربية والتي مازالت العديد من الدول العربية متمسكة بتجربة القطاع العام لما لعبه من دور بارز وأساسي في تنمية الثقافة بما فيها الرقي بالسينما قدما ودفع عجلة إنتاجها خطوات إلى الأمام ، فالوطن العربي الذي شهد إنشاء مؤسسات عامة للسينما في العديد من أقطاره والتي كرست جهودها للنهوض بالقطاع من خلال حرصها على تشييد العديد من الهياكل السينماتوغرافية، والعمل على تنظيم القطاع السينمائي من خلال انتهاج سياسة سينمائية تتماشى والتطور التكنولوجي الحاصل في مختلف الميادين.

يتطلب النشاط السينمائي مبالغ مالية ضخمة ومعدات تقنية باهظة التكاليف وموارد بشرية هائلة ، فانجاز أي فيلم سينمائي ناجح يستدعي تكاثف الجهود ودعما ماديا وماليا معتبرا، لذا لابد على الدولة أنتتكفل بأ عباءه أو على الأقل جزء منها في سبيل تطوير الإنتاج السينمائي المحلي وتنشيطه شكلا ومضمونا مما يسفر عن أعمال جدية وجريئة معبرة عن تطلعات وأحلام الجماهير وهموم المواطن العربي وقضاياه.

وهكذا يمكن القول ا ناي صناعة سينمائية لابد لها أن تنتعش إذا تلقت دعما ماليا يستوعب كافة متطلباتها ، رغم أن هذا الدعم أحيانا يولد التدخل في شؤون الصناعة الفيلمية بل وحتى تحديد موضوعاتها أحيانا حسب ما يتوافق مع النظام العام أو الآداب أو المصالح العليا للدولة، وهو الأمر الذي من شأنه أن يكون له تأثير سلبي مباشر على حرية الإبداع والتعبير وعلى الحريات الفكرية الفردية وعلى حقوق الإنسان بصفة عامة، حيث تفرض هذه الرقابة السياسية على المخرج تحقيق كادرات معينة سياسية، أخلاقية واجتماعية...

هناك رقابة من نوع آخر فرضتها المراكز والدوائر الإسلامية والدينية داخل الدولة الواحدة أو حتى خارج حدود الدولة على غرار "الأزهر" وكذا مختلف هيئات الإفتاء في جميع الوطن الإسلامي والتي تعتبر نفسها الجهة الوحيدة صاحبة الرأي الأول والأخير فيما يتصل بالأفلام التي تتضمن الشأن الديني الإسلامي، حيث تمارس رقابتها على المصنفات السمعية الفنية والبصرية وتمر عليها كل الأعمال ذات الصلة بالجانب الديني والتاريخ الإسلامي قبل الشروع في تنفيذها، كما أعطت لنفسها الحق في رفض الأعمال حتى بعد الإنهاء من التصوير والإنتاج ، وقد ولدت هذه الرقابة السياسية والدينية التي تمارسها الدولة نفسها أو الهيئات التابعة للمراكز الدينية والإسلامية "رقابة نفسية أو ذاتية" على صانعي السينما من منتجين ومخرجين وكتاب سيناريو...فأصبحوا يتحاشون كل الموضوعات الحساسة والجريئة التي من شانها أن تعرقل نشاطهم أو تدخلهم في صراعات مع السلطات السياسية والدينية..فكل هذه العوامل حالت دون طرح مواضيع صادقة

بطريقة موضوعية هادفة تمس واقع المجتمع وطموحات أفراده ، مما يجعل المشاهد العربي منقطع الصلة عن هذه الأفلام وينفر منها معتبرا إياها أفلام دعائية ممسوخة تعبر عن خيارات الدولة السياسية والاجتماعية، الاقتصادية والثقافية ولا تعنيه لا من قريب ولا من بعيد ليس إلا، ولا تساهم بالتعريف بجوانب الهوية الوطنية والقومية والحضارية بالقدر الذي يرغب به المشاهد العربي والذي من شأنه أن يكرس وطنيته وينمي شعوره بالانتماء والاعتزاز، وهو ما سنراه في الفصل الثالث للدراسة الذي خصصناه للهوية الوطنية والقومية العربية من خلال بعض التجارب السينمائية العربية الرائدة.

الفصل الثالث

الهوية الوطنية والقومية من خلال التجربة السينمائية العربية .

تمهيد:

بعد أن استعرضنا مختلف المضامين التي تناولتها السينما في العالم العربي سواء من خلال الأفلام الأجنبية الاْوربى المصورة في البيئة العربية والتي تناولت في عدة حالات الموطن العربي ، وتعرضنا لحالة الإنتاج خلال العهد الكولونيالي وتطورها بعد الاستقلال وبلوغها العالمية بفضل أعمال رائعة ،ورأينا كيف أسالت هذه الأعمال للكثير من الحبر من خلال العديد من الانتقادات الموجهة لها من الجمهور أو النقاد أومن الصحافة...
ثم عرجنا على الدور الذي لعبه القطاع العام في صناعة السينما العربية بعد الاستقلال مباشرة سواء من الناحية الايجابية والمتمثلة في إعطاء الأولوية لقطاع السينما وتشييده للهياكل السينماتوغرافية ، وتقديم الدعم المالي والمادي للمخرجين والمنتجين والسعي قدما نحو الاستزادة من الإنتاج السينمائي المحلي كما وكيفا ، أو دوره السلبي الذي يترتب عن هذا الدعم المالي بصفة خاصة بإصدار مراسيم وتعليمات حكومية تقضي بموجبها بممارسة الرقابة على الأفلام والتضييق على المخرجين ، ووضع العراقيل المختلفة وتعطيل الكثير من المشاريع بسببها...بذريعة حماية الآداب والأخلاق العامة وتجنبا للتحريض على الفوضى لكون السينما تعمل على إيقاظ العقول وتفتح الألباب مما ينعكس سلبا على الطاقة الإبداعية ويضع حدا لحرية التعبير.

سنحاول من خلال هذا الفصل التطرق لقضية من أهم القضايا الثقافية المثارة في العصر الحديث وهي قضية الهوية الوطنية والقومية في السينما العربية خلال سنوات الستينات والسبعينات، وذلك من خلال تناول بعض التجارب والنماذج في بعض الأقطار العربية لنرى إلى أي مدى أسهمت هذه السينما في التعريف بجانب من جوانب الهوية الوطنية والقومية العربية الذي يمثله كل قطر.

ومن الملاحظ أن كل سينما في كل قطر إلا وأصبح لها بالفعل دورا واضحا في التعبير عن جانب خاص من هذه الهوية ، بحيث يمكن اعتبار كل منها مكملا للأخر في القيام بهذه المهمة القومية، وذلك بالإضافة إلى إسهامات بعض هذه المراكز السينمائية في العالم العربي بتقديم الآلام التي تناقش القضية القومية في جوهرها وهو ما سنحاول الكشف عنه في دراستنا من خلال نماذج عن أربع دول عربية للإحاطة بالتجربة السينمائية العربية من حيث تعبيرها عن الهوية الوطنية والقومية.

إن البحث في حدوده الاستطلاعية ، كما ذكرنا بداية وقدمنا مبرراته مسبقا إذ لا يمكن الإحاطة بكل تفاصيل التجربة السينمائية لكل قطر عربي وإنما نكتفي بالتعرض لنماذج للتجربة السينمائية العربية في أهم مراكزها ، وقد أدى ذلك بنا إلى عدم تناول التجربة اللبنانية ،رغم أن إنتاجها لا يقل من الناحية الكمية عن بعض التجارب المعروضة ، وهذا لان معظم إنتاجها قريب جدا من ناحية النوعية للتجربة المصرية (والتي أوردناها كنموذج)

ولم تستطع تقديم نموذج مميز خاص بها عن الهوية الوطنية أو القومية ، فيما عدا فيلم "كفر قاسم" الذي كان إنتاجا مشتركا مع سوريا والذي يتناول من خلاله تجربتها عن الموضوع. كما أسقطنا تجارب عربية أخرى لضالة إنتاجها وان قدمت بعض التجارب الواعدة مثل التجربة السينمائية في تونس، والتجربة المغربية، وذلك بالإضافة إلى ما استبعدناه من نماذج للإنتاج السينمائي العربي جاءت وحيدة لا تمثل تجربة سينمائية متكاملة في بلدها وذلك رغم قيمتها الفردية البارزة مثل الفيلم الكويتي "بس يا بحر" ، و"عرس الزين" من السودان (والفيلمان من إخراج خالد الصديق) وفيلم "الرسالة" من ليبيا إخراج مصطفى العقاد.

ولا شك أن ما استبعدناه، كان من الممكن أن يمد دراستنا بمزيد من النماذج والتفاصيل الإضافية، لكن رأينا أن ما قدمناه يستوعب هذه المحاولات في ايجابياتها وسلبياتها العامة، ويكفي تماما لتحقيق هدفنا من وضع الإطار العام للتجربة السينمائية العربية في اتجاهاتها الرئيسية في مجال فن الفيلم، مما يصلح لاستخلاص بعض المؤشرات المستقبلية الأساسية ويمهد لدراسات أكثر عمقا وأرحب اتساعا.

كما اقتصر البحث على الفيلم الروائي، بينما يمثل الفيلم التسجيلي جانبا هاما من التجربة السينمائية العربية التي لا يمكن تجاهلها، ذلك بالإضافة إلى الفيلم الروائي القصير، وقد استبعدناها رغم أهميتها البالغة لقناعتنا بتميزها عن الفيلم الروائي بقيم لغوية وجمالية خاصة يفرضها اختلاف النوع بينها وبين الفيلم الروائي مما يقتضي بدراستها بشكل مستقل ، كما أنها من ناحية أخرى لا تحظى بالانتشار الواسع الذي تحظى به الأفلام الروائية مما يسمح لهذه الأخيرة بلعب الدور الأكبر في تشكيل الوجدان العربي والتعبير عن الهوية القومية بوضوح.

وقد أدى عدم تناول الفيلم التسجيلي بالدراسة إلى إسقاط التجربة الفلسطينية الرائدة في هذا المجال والتي قامت المؤسسات الفلسطينية بإنتاجها واقتصرت على هذا النوع من الأفلام، بالإضافة إلى عدد كبير نسبيا من الأفلام العربية التسجيلية الأخرى التي تناولت القضية القومية .

ولا شك أن النماذج التي تم اختيارها على أساس مراكز الإنتاج كافية لاستيعاب التجربة السينمائية العربية برمتها في أبعادها الرئيسية، فقد قسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث تعرضنا بداية إلى السينما المصرية وتجربتها المتشعبة في مجال تعبيرها عن الهوية الوطنية على المستوى الخاص وكذا عن الهوية القومية في تعبيرها على المستوى العام ، أما المبحث الثاني فقد ركزنا من خلاله على الاتجاهين الوطني والقومي في السينما السورية ، وثالث مبحث خصصناه للتجربة السينمائية في العراق وأبعاد التوجه الوطني والقومي ، أما آخر مبحث فيتعلق بالتجربة السينمائية في الجزائر التي ترتكز على النزعة الذاتية دون إهمالها للقضايا القومية العربية.

1)- السينما المصرية وتجربتها الرائدة:

1-1- التعبير عن الهوية الوطنية على المستوى الخاص:

إذا كانت الأفلام المصرية ترتبط بشكل ما بالاتجاه العربي العام، فهناك من الأفلام المصرية ما يأخذ اتجاها محليا لكنه بما يثيره من شعور الانتماء يمثل تنوعا خاصا داخل الانتماء العربي العام، ويمكن أن نجمل هذه الأفلام في التنوعات التالية:

1-1-1 الأفلام المرتبطة بالتراث الشعبي والشخصيات البارزة:

لقد اكتشف السينمائيون من البداية أهمية استخدام المأثور الشعبي لتقريب هذا الفن المستورد إلى أذهان الجمهور ووجدانه ونزع الغربة عنه، كما وجدوا فيه مادة جذابة وجاهزة سواء من ناحية الشكل أو المضمون(الحكم الشعبية، الحكايات، الأغاني والشخصيات خاصة النمطية مثل الفلاح والصعيدي)، غير أن الاستعانة بالتراث الشعبي لا يعني بالضرورة إضافة قيمة خاصة بالنسبة للتعبير عن الهوية – غير القيمة الشكلية- فالمهم هو طريقة توظيفها .

ومن الأفلام ما ينجح في توظيفها (الهوية) لإثارة الوعي بالذات كما فعل فيلم "العزيمة" للمخرج كمال سليم المنتج عام 1939، الذي استطاع (إلى جانب الأمانة في عرض الحارة وشخصياتها واستيعاب عناصر غير قليلة من المأثور الشعبي) مناقشة الهموم السياسية التي تشغل بال الإنسان المصري وقتها ،وقضاياه المحورية على مستوى الوعي القومي مثل الاستقلال الاقتصادي ودور العمل البناء والتعليم الرشيد، ووضع المرأة وتحررها...أما فيلم "عزيزة" للمخرج حسين فوزي الذي اخرج سنة 1954، فقد اعتمد على الحارة والكثير من القيم الشعبية أيضا التي تحدد نوعية الصراع وأنماط شخصياته ،بالإضافة إلى طريقة عرضه التي كانت أكثر التصاقا بالتراث الشعبي مع تهجينها بعناصر من النموذج الغربي كالمطاردات والعراك الجسدي مما افقد الفيلم مصداقيته، وذلك فضلا عما يرسمه من القيم والتصورات عن الجانب المتخلف من البشر ومواطن الضعف فيه.

وبين هذين القطبين تقع غالبية الأفلام المصرية في توظيفها للتراث الشعبي فلا يكاد يخلو أي فيلم من استخدام احد عناصره مثل المغني الشعبي، المولد، عرس أو طقس شعبي في الريف أو عند البدو،أو شخصية نمطية لابن البلد أو الفلاح أو الصعيدي، وغالبا ما تستخدم هذه العناصر كديكور زخرفي أو بشكل كاريكاتوري يفقدها حقيقتها.[1]

(1): هاشم النحاس: الهوية القومية في السينما العربية دراسة استطلاعية مستقبلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1986.ص،ص:32،34.

وما يهمنا التنويه إليه هنا بالتحديد هو الأفلام التي اتخذت من المأثور الشعبي موضوعها الأساسي مثل فيلم "حسن ونعيمة" المنتج عام 1959 من طرف المخرج هنري بركات وفيلم "ادهم الشرقاوي" للمخرج حسام الدين مصطفى عام 1964، فيلم "شفيقة ومتولي" للمخرج علي بدر خان عام1978 وفيلم "المغنواتي" لسيد عيسى سنة 1983، وإذا كان فيلم "حسن ونعيمة" قد نجح في عرض قصته بأسلوب بسيط وأداء مقنع ، فعلى العكس من ذلك بالنسبة لكل من فيلمي "ادهم الشرقاوي" و"المغنواتي" فالأول منهما رغم تعديلاته المشروعة التي حول بها الخارج عن القانون (الذي يمجده النص الشعبي لشجاعته في الحصول على حقه بالقوة من الحاكم الظالم) إلى زعيم وطني مناضل ضد المستعمر الانجليزي وعملائه المحليين من الإقطاعيين ورجال الإدارة، إلا انه يتحرك على ارض ريف غريب ولا يظهر هذا في معالم المكان فحسب بل يظهر أيضا في الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم ...الأمر ذاته ينطبق على فيلم "المغنواتي" وأضاف إليه غرابة بعض زوايا الكاميرا وحركتها المحسوسة للمشاهد في لحظات كثير من الفيلم، ويحتار المشاهد في فهم مغزاها أو يثير انتباهه على الأقل مما يزيد من عزلته عن المادة المعروضة بزيادة غرابتها . وإذا كان الفيلم الأول يبدو متأثرا بالمدرسة الأمريكية في الحركة، فالفيلم الثاني يحمل بصمات المدرسة الروسية بوضوح، وليس العيب في التأثير ولكنه في عدم هضم هذه العناصر الوافدة مما يكشف عن غرابتها ويفقد الفيلم هويته.

أما فيلم **"شفيقة ومتولي"** فانه ورغم تعقيدات أحداثه وميلودراميته إلا انه استطاع توظيف المأثور الشعبي في الكشف عن الضغوط التي يئن تحتها أبناء هذا الشعب (الاجتماعية والاقتصادية) حتى افقده قدرته على الرؤية الصحيحة لأوضاعه فيعرف من هو ومن هم أعداؤه، وذلك من خلال أحداثه التي تدور في زمن تاريخي قريب العهد لازالت آثاره ممتدة في حياتنا وهي فترة "العهد الخديوي" وطموحات حفر القناة التي عمل فيها الإنسان المصري بالسخرة، ويكشف الفيلم عن مدى تسلط الطبقة الحاكمة وانحلالها بقدر ما يكشف عن مدى إهدار كرامة الإنسان في هذا النظام العبودي،وتأتي النهاية مأساوية بمقتل متولي برصاص "أفندينا" تحمل العديد من الإيحاءات المعبرة، فقد تم اغتياله وهو في طريقه إلى قتل أخته الضحية مثله للتخلص من عارها وقد أعمته التقاليد عن رؤية العدو الحقيقي لهما، وجاء اغتياله برصاص "أفندينا" من قبيل الخطأ حيث كان يقصد اغتيال شقيقته خوفا من تفشي سره الذي اكتشفته،فكانت هذه الإصابة صفعة قاتلة استحقها لجهله لكنها تظل صفعة ظالمة لإنسان عاش ومات مظلوما، وإذا كان متولي قد مات دون فهم سر هذا الظلم فان المشاهد بعد رؤية الفيلم يفهم الكثير عن طبيعة هذا المجتمع وقوانينه، غير أن هذا الفيلم الذي استوحى موضوعه من التراث الشعبي قد يستغرق فهم الكثير من معانيه على المستوى الشعبي .

---

(1): هاشم النحاس: م،س،ذ،ص،ص:34،35.

أما أفلام الشخصيات البارزة فهي الأفلامالتي تتناول ا ْحد الشخصيات البارزة التي قامت بدور واضح في تطوير المجتمع المعاصر على إي مستوى من مستوياته السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفنية...وإذا كانت أفلام التراث الشعبي تقدم لنا الشخصيات التي تمثل قاعدة المجتمع، فان هذه الأفلام تقدم لنا شخصيات الذروة التي افرزها هذا المجتمع وتمثل النماذج الرائدة، مما يثير بقوة مشاعر الانتماء والاعتزاز والقومية.

ورغم أن الشعب المصري افرز العديد من هذه الشخصيات الرائدة في مختلف المجالات التي كانت زمن الصراعات الحادة مع القوى المناهضة ما يجعل منها موضوعات مليئة بالحيوية والجاذبية الملائمة لمتطلبات الفيلم الدرامية، غير أن السينما في مصر ظلت بعيدة تناولها إلا فيما نذر من محاولات يمكن حصرها في أفلام: **"مصطفى كامل"** لأحمد بدر خان عام 1952، **"سيد درويش"** لأحمد بدر خان سنة 1966 و**"قاهر الظلام"** لعاطف سالم عام 1979.[(1)]

وإذا كانت قصة الكفاح الوطني للزعيم **مصطفى كامل** في الفيلم الأول تأتي على لسان تلميذه الأستاذ مجاهد من خلال درس يلقيه على تلاميذه، فان استشهاد هذا المدرس في ثورة 1919 يربط بين الثورتين ويجعل سيرته أمانة بين يدي تلاميذه الذين لا بد أن يقتدوا به ويواصلوا طريق الكفاح، ومن هذه الناحية يحمل الفيلم طابعا تربويا واضحا. والفيلم يكشف عن صلابة الزعيم في مواقفه النضالية ضد المستعمر وخاصة في مواجهة الحاكم البريطاني اللورد كرومر، وإثارة الرأي العام العالمي ضد جريمته في "دنشواي"، غير أن الفيلم ظل حبيس عرضه التعليمي التقريري ولم يرتق إلى مستوى العمل الدرامي المثير.

أما فيلم **"سيد درويش"** لنفس المخرج فقد وقع في مزيد من السرد التقريري، ونظرا لأنه حاول استعراض حياة الفنان من بدايتها حتى نهايتها ،فقد ازدحم الفيلم بالأحداث وافقد الفيلم التركيز على المحاور الأساسية في حياة الفنان ، فبينما استغرقت علاقته بعشيقته "جليلة" أكثر مما ينبغي في الفيلم كونها علاقة مبتذلة لا تستحق التركيز، نجده يسقط أحداثا أخرى أهم في التعرف على مصادر ثقافته واثر احتكاكه بكبار الفنانين والمثقفين عند انتقاله إلى القاهرة أمثال بديع خيري، نجيب الريحاني، منيرة المهدية،بيرم تونسي، جورج ابيض، محمد تيمور...وفي النهاية يبدو الفيلم مجرد تعريف ببعض الأحداث التي مرت بحياة الفنان دون محاولة تحليل هذه الأحداث والكشف عن علاقتها بعبقريته التي نبعت فيما بعد.[(2)]

ولعل فيلم **"قاهر الظلام "** عن صاحب"الأيام" وعميد الأدب طه حسين، كان أكثر جاذبية نوع ما، إلا أن علاقة طه حسين بالفتاة الفرنسية التي تزوجها بعد ذلك، احتلت مركز الثقل حيث بدت عبقريته وكأنها من صنع هذه

(1):هاشم نحاس: م ، س ، ذ ، ص36.

(2):نفس المرجع ، ص،ص:36،37.

الفتاة جريا وراء المفهوم الشائع "وراء كل رجل عظيم امرأة" وبدا هذا الشعار وكأنه الهدف الأساسي الذي يريد إثباته ، وفعلا فقد أثبته ولكن على حساب إسقاط محاور أخرى كان من الممكن تفجيرها حول صراعاته الفكرية الهامة التي أثارها مما له امتدادات واضحة في حياتنا المعاصرة[1].

2-1-1- الأفلام السياسية والواقع الاجتماعي:

نقصد بالأفلام السياسية تلك التي جعلت من مشكلة الحرية والنظام السياسي موضوعها الأساسي، وتمثل نوعية حديثة من الأفلام على المستوى العالمي، والإعلان عن الموقف السياسي يعلن بحد ذاته عن الانتماء (مع من؟ وضد من؟ وبالتالي من أكون؟) ومن هذه الناحية يبدو ارتباط كل فيلم سياسي بموضوع الهوية.
وقد ظهر هذا النوع من الأفلام في السينما المصرية في السبعينيات، وبغض النظر عن مستوياتها أو اتجاهاتها فهي دليل قاطع على نضج النظرة إلى السينما باعتبارها عامل هام من عوامل تشكيل الهوية وتحديد مواقفها إزاء ما يجري من إحداث سياسية معاصرة، وخاصة ما تعلق بموضوع الحرية.

كان أول هذه الأفلام وأهمها هو فيلم **"زائر الفجر"** للمخرج ممدوح شكري الذي عرض عام 1975 ويروي قصته من خلال وكيل الجمهورية الذي يصر على مواصلة التحقيق في موت "نادية الشريف" رغم تقرير الطبيب الشرعي الذي يرجع موتها إلى هبوط في ضغط القلب، فتنكشف معه انتمائها إلى جماعة سرية تنتقد السلطة وتطالب بالتغيير الثوري، مما يعرضها للاضطهاد ومطاردة الأجهزة البوليسية التي يبدو أنها انتهت بالفعل إلى قتلها، وهو ما يؤكده توقيف التحقيق وحفظ القضية بناء على أمر من احد المسؤولين الذين يمثلون السلطة العليا في البلد، وخلال هذا التحقيق الذي يجريه وكيل النيابة نكتشف معه أيضا عددا من الجرائم تحميها هذه القوى الكبرى التي من بينها نشاط "نانا" المشبوه التي تدير منزلا للدعارة، ويربط الفيلم بذلك بين كبت الحريات والاضطهاد السياسي من ناحية وبين مظاهر الانحلال والفساد التي تحظى بالحماية من ناحية أخرى، كما يدين بقوة نظام الحكم البوليسي رغم أن الفيلم لا يشير إلى عهد حكم معين ولا يعلق الإدانة برقبة أي نظام حيث لا ينتهي الفيلم بحل المشكلة أو حتى الأمل في حلها، ومن هذه الناحية بالذات يستمد الفيلم قيمته كأداة لإيقاظ الوعي والاستنفار ضد نظام الدولة البوليسية عامة الأمر الذي فقدته الأفلام التالية التي تناولت نفس الموضوع فكالت الاتهامات للعهد السابق ورأت قدوم العهد الحالي في انه حل للمشكلة كما في فيلم **" الكرنك"** لعلي بدرخان عام 1975، أو رأت في هزيمة 1967 الأمل في الإنقاذ والتحرر من هذا النظام وهو ما طرحه فيلم "إحنا بتوع الأوتوبيس" للمخرج حسين كمال عام 1979 وان براْ فيلم **"وراء الشمس"** للمخرج محمد راضي سنة 1978

(1):هاشم النحاس: م،س،ذ،ص،ص37،38.

الدولة من هذا القصور وتماثل في توجهه مع الفيلم الأول **"زائر الفجر"**، فلم ينته بحل واكتفى بفضح هذا النشاط البوليسي المقيت بين طلبة الجامعة الذين يلقي الكثير منهم الموت تحت وطأة التعذيب، والفيلم يتخذ نقطة انطلاق أحداثه من اغتيال مدير السجن الحربي لأحد قادة حرب 1967 لتصميمه على عقد محاكمة لمعرفة أسباب الهزيمة فيربط الفيلم بذلك بين الهزيمة والاضطهاد السياسي[(1)].

أما بالنسبة لأفلام الواقع الاجتماعي، فتمثل هذه النوعية من الأفلام أهم ما قدمته تجربة السينما العربية في مصر من أفلام وأكثرها عمقا في التعريف بالمجتمع المصري والكشف عن هوية الإنسان المصري فيه، وهي الأفلام التي تقوم على أساس تحليل الواقع الاجتماعي بخلفياته الاقتصادية، وقد ارتبط بتقديمها عدد من المخرجين ممن يمثلون أكثر المخرجين وعيا وأقدرهم على صياغة أفكارهم بلغة سينمائية تصل إلى ارفع مستوياتها العربية، وفيما عدا رائد السينما الواقعية في مصر كمال سليم الذي قدم "العزيمة" سنة 1939وكامل التلمساني الذي قدم "السوق السوداء" سنة1946،نجد ممن قدم أكثر من عمل في هذا الاتجاه:

صلاح أبو سيف: الذي اخرج: "الاسطي حسن" عام 1951، "الوحش" سنة1954، "شباب امرأة" في 1956، "الفتوة" في 1958، "بداية ونهاية" عام 1960، "القاهرة" سنة 1966.

يوسف شاهين: الذي قدم "صراع في الوادي" سنة 1953، "باب الحديد" في 1958، "فجر يوم جديد" في 1965، "الأرض" في 1969، وكذا "العصفور" سنة 1974 و"إسكندرية" عام 1979.

توفيق صالح: حيث اخرج "درب المهابيل" سنة 1955، "صراع الأبطال" في 1962، "المتمردون" في 1968، "يوميات نائب في الأرياف" سنة 1969 و"السيد البلطي" عام 1979.

هنري بركات: الذي اخرج "دعاء الكروان" عام 1959 و"الحرام" سنة 1965.

وتعتبر هذه الأعمال المذكورة قمة أعمال أصحابها وهي تمثل ما يمكن أن نطلق عليه المدرسة المصرية التي تتلمذ على يدها أفضل المخرجين العرب في أقطارهم المختلفة، وهي فضلا عما توفره من زاد ثقافي لكل من يرغب في المعرفة المتعمقة لواقعنا الاجتماعي، فإنها تمثل إضافة في مجال السينما العالمية وهو ما يمكن أن نلمسه بالإشارة إلى نماذج متنوعة منها على النحو التالي:[(2)]

ففي فيلم **"الأسطى حسن"** للمخرج صلاح أبو سيف حاول المخرج أن يقدم مفهومه للصراع الطبقي بشكل ساذج بين حي "بولاق" الشعبي الذي يزدحم بالطبقات الكادحة، وبين حي "الزمالك" مقر الارستقراطية المصرية،وهما الحيان اللذان يفصلهما جسر واحد على ضفاف النيل، وهو الفيلم الذي يبرز تحيزه الواضح للطبقات الشعبية ولقيم العمل اليدوي الشريف، ويقف موقفا مبدئيا رافضا للطبقة الأخرى من النيل ويدين الطبقة

(1):هاشم نحاس: م ، س ، ذ ، ص:8 3.

(2):نفس المرجع، ص:39.

الارستقراطية إدانة أخلاقية ساذجة بهجومه على أخلاقياتها الممزقة(1)

- لقد استطاع صلاح أبو سيف في فيلمه **"الفتوة"** أن يفضح بقوة ولأول مرة على هذا المستوى من الوضوح بشاعة قانون السوق حينما يترك حرا لاستغلال الأقوياء ويكشف عن الأسباب الحقيقية لمعاناة الجماهير، والمهم انه استطاع أن يجسم أفكاره في تفاصيل حياتية مستمدة من الواقع وبأسلوب فني قدير جذاب وبسيط معا، فالفيلم إذ يتابع صعود "هريدي" من القاع (فقد جاء إلى القاهرة هاربا من فقر الصعيد) إلى قمة المجتمع، حيث أصبح ملك سوق الخضار بعد أن مر بصراعات مختلفة، حيث نكتشف معه قوانين لعبة الاستغلال وعلاقة السلطة الحاكمة بالمستغلين، فكان أول فيلم يكشف هذه العلاقة.

- ونجد أن الأفلام التي ظهرت بعد ذلك التي تتناول صعود المستغلين الجدد من طالبي الثراء السريع في عهد الانفتاح لم تخرج عن الإطار العام الذي وضعه هذا الفيلم لها منذ أكثر من عشرين عاما قبلها، مثل فيلم "أهل القمة" وكذا فيلم "الصعاليك"، ففيلم **"الفتوة"** ألقى بظلاله على معظم ما أنتج من أفلام نقدية لما أطلق عليه سياسة الانفتاح الاقتصادي عامة، غير انه يبقى للفيلم ما يميزه عنها جميعا هو نهايته المفتوحة حيث يقبل فلاح جديد إلى السوق بنفس الطريقة التي تم بها قدوم **"هريدي"** أول الفيلم ونفس الاستقبال الخشن بصفعة فوق قفاه مما يؤكد استمرار قانون الاستغلال بغض النظر عن سقوط **"هريدي"** أو غيره لان السوق (الذي هو الحياة الاقتصادية والاجتماعية عامة) يفرز ملوكه الجدد طالما ظل النظام العام للعمل هو نفسه، حيث يقول صلاح أبو سيف نفسه عن هذه النهاية :" التأكيد في نهاية على أن الدائرة ستدور(...) يعني أن الاختيار والحل ليس في تبديل الأشخاص وإنما في تبديل نظام المجتمع كله." (2)

-أما فيلم **"الأرض"** ليوسف شاهين فانه يقدم لنا واحدة من أقوى اللقطات في تاريخ السينما كله وربما أقواها تعبيرا عن الانتماء للأرض ، وهي اللقطة التي ينتهي بها الفيلم وتصور يد الفلاح بعد أن قيدوه من قدميه بأحد الخيول وبدؤوا بسحبه فتحرث أصابعه الأرض، ثم تثبت الصورة على اليد مغروزة في الطين تتشبث في الأرض في عصبية مستميتة، وترجع قوة هذه اللقطة إلى أنها تأتي ضمن السياق الطبيعي للأحداث ولكن حين يركز الفنان على اليد في لقطة قريبة جدا على نحو يفصلها عن غيرها مما يفجر من الإيحاءات الرمزية ما تعجز عنه أي إمكانيات أخرى في التعبير(3).

---

(1):رضا الطيار:م ، س ، ذ ،ص،ص:27،28.

(2): هاشم النحاس:م،س،ذ ص،ص:41،42.

(1):نفس المكان.

- وإذا كان فيلم **"الفتوة"** يكشف عن الصراع في المدينة داخل نظام اجتماعي معين ففيلم **"الأرض"** يكشف عنه في القرية داخل نفس النظام القائم على الاستغلال، ولكن الصراع هنا يأخذ أشكالا مختلفة تماما تفرضها طبيعة اختلاف الموضوع المتصارع عليه ، فبينما ركز الفيلم الأول على الصراع بين "الحيتان" الصغيرة والكبيرة نجد في الثاني يركز على الصراع هنا في الأرض بين المستغلين وأصحاب الحق من الفلاحين الواقع عليهم الاستغلال، فالفيلم يجسد القرية المصرية بكل أبعادها وتفاصيلها المحلية التي تمنحها قوة الصدق والقدرة على الإقناع من خلال الصراعات والشخصيات المختلفة (التاجر البسيط، رجل الدين، مدرس القرية، العمدة والباشا في جانب أخر ومعهما الحكومة المدافعة عنهما بقوة)، ولا يكتفي الفيلم بالكشف عن آليات الصراع بين المستغلين والمستغلين وإنما يكشف أيضا عن الصراع بين المستغلين أنفسهم نتيجة عدم الوعي حيث تتناقض مصالحهم الشخصية فتتغير مواقفهم بتغيرها ،فهو بذلك يقدم مفاتيح الوعي والفهم والكثير من الدروس لأصحاب الحق.

وقدم فيلم **"صراع الأبطال"** لمخرجه توفيق صالح لأول مرة شخصية المثقف الايجابي الذي يتسلح بالعزم والنوايا الطيبة لشفاء مرضى القرية، لكنه يكتشف بالتدريج من خلال تعامله مع الواقع أن علاج المرض وحده لا يؤدي إلى شيء لان المشكل الحقيقي يتمثل في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي تحكم القرية وتفرض عليها الفقر والتخلف ، ويؤدي تحليله للواقع إلى فرز أعدائه الحقيقيين وعلى رأسهم الإقطاعي الذي يشتري من الجيش الانجليزي الأطعمة المحفوظة الفاسدة ويبيعها للفلاحين الفقراء فيؤدي إلى انتشار الوباء، ويدخل الطبيب الشاب في صراع مع الإقطاعي وقوى التخلف المتمثلة في أتباع الباشا وبعض المفاهيم والتقاليد الخاطئة، ويستطيع في النهاية القضاء على المرض. ورغم ما يؤخذ على الفيلم من ميلودراميته في الأحداث والوصول إلى الحل على يد بطل قوي بطريقة مثالية ،إلا أن الفيلم يقدم تحليلا صحيحا للواقع و اشكاليته، كما أن هذه المآخذ كانت السبيل الوحيد إلى تحقيق الشعبية للفيلم حيث ترضي نهايته السعيد ذوق الجمهور، حيث يذكر توفيق صالح انه لجا إليها واعيا لتحقيق هذه الشعبية وهو يقول: ***"ولكن بدلا من الكلمات الخطابية الميلودرامية وضعت الكلمات السياسية التي تتحدث عن الاستعمار والجوع والفقر والإقطاع وبهذا الأسلوب استطعت أن أصل إلى الجمهور العريض دون أن أخون قناعاتي."*** (1)

والى جانب هذه الأفلامالتي قدمها كبار المخرجين وا ْرسوا بها قواعد مدرستهم، نجد ممن شاركوا في نفس الاتجاه بأعمال رائدة من مخرجي الجيل السابق أيضا: عاطف سالم في فيلمي "جعلوني مجرما" سنة 1954و "إحنا التلاميذة" سنة 1959، حسين كمال في فيلم "البوسطجي" سنة 1968وكمال الشيخ في فيلمي "الرجل الذي فقد ظله" عام 1968 و "على من نطلق الرصاص" في 1975، وكذا شادي عبد السلام في فيلم "المومياء"

---

(1)هاشم النحاس: م ، س ، ذ ، ص:44.

الذي اخرج سنة 1969وعرض عام 1975، ومما يؤكد أصالة هذا الاتجاه السينمائي في مصر هو مواصلة الجيل الجديد من المخرجين تغذيته بأفضل الأعمال وهو ما يعبر عن مدى انشغال هذا الجيل بهموم مجتمعهم، كما يتمثل عند كل من: علي بدرخان في "الحب الذي كان" سنة 1963،"شفيقة ومتولي" في 1978، "أهل القمة" في 1981، سعيد مرزوق في "المذنبون" عام 1972، اشرف فهمي في "ولا يزال التحقيق مستمرا" في 1980، محمد عبد العزيز في "انتبهوا أيها السادة" في 1980، علي عبد الخالق في "الحب وحده لا يكفي" في 1981، محمد راضي في "أمهات في المنفى" عام 1981، محمد خان في "طائر على الطريق" في 1981 و"الخريف" في 1983، هشام أبو النصر في "قهوة الموراردي" في 1982، عاطف الطيب في "سوق الأوتوبيس" في 1983، رأفت الميهي في "الا ْ فوكاتو" في 1984، داود عبد السيد في "الصعاليك" سنة 1985.

والملاحظ انه فيما عدا الأفلام الخمسة التالية من الأعمال السابقة وهي "الحب الذي كان"، "شفيقة ومتولي" ،"طائر على الطريق" ،"الخريف"و "الا ْ فوكاتو" ، تناولت الأعمال الباقية (9افلام) ما أطلق عليه سياسة الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات، وكلها تنتقد هذه السياسة وتكشف عن آثارها في انحراف القيم الاجتماعية، وان اتفقت جميعها في الربط بين الظروف الاقتصادية وتغير القيم إلا انه يؤخذ على بعضها طرح حلول يائسة تتمثل في العنف الفردي أو الاقتصار على طرح الحلول الأخلاقية المثالية(1).

2-1- التعبير عن الهوية القومية على المستوى العام:

ويمكن تصنيف هذه الأفلام إلى: الأفلام الإسلامية وأفلام السمات العربية ، الأفلام المتعلقة بالحروب العربية الإسرائيلية.

1-2-1- الأفلام المتعلقة بالإسلام والسمات العربية:

إن الأفلام الإسلامية هي تلك الأفلام التي تتعرض للثقافة الإسلامية أو الإسلام كثقافة، وهو ما يمثل البعد الأساسي المطلق في تحديد ملامح الهوية العربية، ومن المسلم به أن بقاء اللغة العربية حية حتى الآن يرجع إلى أنها لغة القران، فقد حافظ القران عليها كما حافظت هي على إحياء تعاليمه وسهولة استيعابها.

وتكاد تنعكس هذه الثقافة الإسلامية في كل الأفلام إلا فيما نذر منها حتى أفلام الساقطات والمنحرفين، وذلك من خلال ما تحمله من دعاوى أخلاقية وأقوال مأثورة مما لا يخلو منها احد الأفلام، نذكر على سبيل المثال احد الأفلام التي لا تزال أحداثه عالقة بذهن الجمهور خاصة وانه حققا انتشارا واسعا وهو فيلم **"العار"** الذي ازدحم

خليل الهادي: العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس.د،ت،ص ص:101،103.

بمقولات دينية سواء على لسان الشخصية الرئيسية أو من خلال العرض نفسه بينما الفيلم يدور حول شخصية مهرب حشيش لا تنقصه الشهامة والإخلاص لأسرته والتدين أيضا على طريقته.

غير أن هناك من الأفلام ما يجعل من هذه الثقافة نفسها مادته التي يستمد منها موضوعه ويمكن تقسيمها إلى أربعة أقسام هي:

أفلام دينية مباشرة: مثل فيلم ظهور الإسلام" للمخرج إبراهيم عز الدين في 1951، "انتصار الإسلام" من إخراج احمد الطوخي عام 1952، "بيت الله الحرام" سنة 1957 لنفس المخرج ، "هجرة الرسول" لإبراهيم عمارة في 1964، "فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف سنة 1971.

أفلام عن شخصيات إسلامية: مثل فيلم "بلال مؤذن الرسول" للمخرج احمد الطوخي سنة 1953، "السيد البدوي" لبهاء الدين شرف في 1954، "خالد بن الوليد" لحسين صدقي في 1958، "شهيدة الحب الإلهي" لعباس كامل في 1961،"رابعة العدوية" لنيازي مصطفى في 1963، "الشيماء أخت الرسول" لحسام الدين مصطفى في 1972.

أفلام تتناول التاريخ العربي الإسلامي أو شخصيات عربية إسلامية: مثل فيلم "شجرة الدر" لأحمد جلال سنة 1935، "صلاح الدين الأيوبي" لإبراهيم لاما في 1941، "فتح مصر" لفؤاد الجزايرلي في 1948، "وا سلاماه" لاندرومارتون في 1961، "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين في 1963،"فارس بني حمدان" لنيازي مصطفى عام 1966

أفلام تتناول قيم دينية: وهو ما لا يمكن حصره حيث يقتضي الأمر الاطلاع على كل الأفلام ولكن يكفينا أن نشير إلى بعض هذه الأفلام التي تؤكد عناوينها هذه القيم بشكل واضح ومنها: "وخز الضمير" لإبراهيم لاما سنة 1931، "كفري عن خطيئتك" من إخراج عزيزة أمير سنة 1933، "الخطيئة" لإبراهيم عمارة سنة 1946، "ليلة القدر" لحسن صدقي عام 1952،"آمنت بالله" لمحمود ذو القفار عام 1952، "المقدر والمكتوب" لعباس كامل سنة 1953، "بيت الطاعة" ليوسف وهبي في 1953، "الله معنا" لأحمد بدرخان في 1955،"رحمة من السماء" لعباس كامل في 1958، "الله اكبر" لإبراهيم السيد في 1959، رسالة إلى الله" لكمال عطية في 1961، "يا رب توبة" لعلي رضا عام 1975، "وبالوالدين إحسانا" لحسن إمام في 1976...(1)

ولا شك أن هذا الاهتمام الواضح للسينما المصرية بمعالجة هذه الموضوعات إنما يأتي استجابة لاتجاهات الجمهور في مصر كما يأتي استجابة للجمهور في باقي الأقطار العربية التي تمدها بمصدر دخل أساسي الذي يصل في الكثير من الأحيان إلى أكثر من 50بالمئة من دخل الفيلم.

---

(1):هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:14،15.

غير أن هذه الأفلام وان استغلت اتجاهات الجماهير الدينية وتأصل الثقافة الإسلامية لديهم، إلا أنها لم تستطع في أغلبيتها الساحقة توظيف المفاهيم الايجابية لهذه الثقافة في تدعيم وجودها بحل مشاكله والسيطرة على متطلباته، حيث أن المفاهيم المسيطرة فيها تتمثل في الاتكالية والاستسلام والإيمان بالحظ والصدفة وتحطيم الاتجاه العقلاني ...وكلها من المفاهيم المنحرفة التي تسربت إلى هذه الثقافة في مراحل التخلف والانحدار في مقابل مفاهيم العقلانية والإيمان بالقدرة على التغيير، و**"المكتوب"** يكون هنا دوما بالمعنى السلبي له بينما يمكن أن يؤخذ بمعني ايجابي على نحو ما تم طرحه في فيلم **"أبناء الصمت"** من خلال شخصية **"شلبي"** الفلاح المؤمن ب"المكتوب".[(1)]

وتقتصر هذه الأفلام دائما على الموعظة الأخلاقية التي تأتي حلا للمشكلة، دون محاولة تحليل الواقع والكشف عن أسبابها الحقيقية من داخله، مما يجعل الموعظة حلا خادعا وظيفته مجرد التسكين النفسي ودغدغة المشاعر الدينية والأخلاقية العميقة لدى الجمهور.

أما الأفلام التي استمدت موضوعها من التاريخ العربي أو الشخصيات العربية، فلم يستميلها في هذا التاريخ غير الملابس الغريبة والديكورات الضخمة والجانب الأسطوري المشاع عنها من خلال حكايات "ألف ليلة وليلة" ومفاهيم الغرب، فامتلأت بمشاهد المغامرات والمؤامرات ودسائس الحريم وذلك فضلا عن ركاكة المعالجة والتقليد المباشر للأسلوب الأمريكي في المطاردات ، يستثنى من هذه المجموعة وبشكل فريد فيلم **"الناصر صلاح الدين"** ليوسف شاهين عام 1963 الذي يستحق التنويه وإبراز أهميته كتجربة رائدة في التعبير عن قضية القومية العربية في جوهرها. وان كانت الأفلام التي تتعلق بالتاريخ الديني والشخصيات الإسلامية اسعد حظا من ناحية مراعاة الدقة التاريخية لكنه لا يربطها بالواقع المعاصر، مما يعزلها عنه إلا أنها في أفضل نماذجها لا تتجاوز العرض السردي الساذج للأحداث الذي قد يعرف المشاهد ببعض الحقائق التاريخية خوفا من الاتهام الديني بالتحريف.

وهنا نشير إلى التساؤلات التي طرحها **توفيق الحكيم** تعليقا على النشاط الديني الملحوظ في الأفلام السينمائية قائلا:

---

(1):هاشم النحاس: م ، س ، ذ ، ص17.

"ما هو المقصود من ذلك؟ هل هو التعريف بدين الإسلام الذي هو موجود منذ ألف وأربعمائة سنة؟ أو هي رؤية جديدة لمعاني الإسلام ومراميه في أن يطلع بها بدر هذا الدين على العالم ؟ كيف تكون الدعوة؟ هل تكون مثل الدعوة التي كان النبي الكريم يدعو بها إلى الله تعالى في عهد الوثنية التي كانت تحيط بالدين السماوي؟ ولكن العالم اليوم تغير، واختفت الوثنية من العالم الأوربي والعربي" ، ومع ذلك فان فكرة الوثنية وتحطيم الأصنام فكرة واردة في معالجة معظم هذه الأفلام الدينية، وليس هناك ما يمنع من معالجتها بمفهوم جديد بإسقاطاته على الواقع المعاصر،وما أكثر مظاهر الوثنية المعاصرة التي يمكن الإسقاط عليها، غير أن هذه الأفلام لا تفعل ذلك وهي باقتصارها على العرض التقليدي لهذه الفكرة تبدو متخلفة عن عصرها وغير نافعة ، بل وتجعل الدين نفسه شيئا منفصلا عن الحياة." (1)

وعليه فان المخرج الذي يريد أن يكون عمله إضافة حقيقية في هذا المجال لتطوير المجتمع وتدعيم هذا البعد الأساسي من أبعاد هوية الإنسان في هذا المجتمع،عليه توظيف المفاهيم الايجابية لهذه الثقافة الدينية لتحليل الواقع تحليلا يسمح بحل مشكلاته.

وفيما يخص الأفلام المرتبطة بالسمات العربية، والتي نعني بها الأفلام التي تجاوزت موضوعاتها اهتمام أبناء القطر العربي الواحد كما أنها لا تخص قطرا منها دون آخر حيث تمثل سمات عامة تنتسب إلى الثقافة العامة لكل الأقطار أو بعضها على الأقل وتتمثل في:

الأفلام المستمدة من التراث الثقافي العربي: مثل "جحا وأبو نواس" لمانويل ديماس سنة 1932، "علي بابا والأربعون حرامي" لتوغو مزراحي عام 1942، "عنتر وعبلة" لنيازي مصطفى سنة 1945، "شهرزاد" لفؤاد الجزايرلي في 1946، "خضرة والسندباد" للسيد زيادة في 1951، "قيس وليلى" لأحمد ضياء الدين في 1960، "ألف ليلة وليلة" لحسن الإمام عام 1963.

أفلام بدوية: وهي مجموعة الأفلام التي تدور أحداثها في جو بدوي، اهتمت السينما المصرية بها مع بداية خطواتها الأولى حتى أن الأفلام التسعة التي أنتجتها بين عامي 1927- 1930 كان ثلاثة منها تدور حول حياة البدو والتقاليد البدوية، وعندما اكتشف المخرج نيازي مصطفى إقبال الجمهور العربي عليها مع أول أعماله، فاخرج مجموعة منها وقامت زوجته ببطولتها. (2)

وربما ترجع الشعبية العربية لهذه الأفلام إلى الجذور البدوية المتأصلة في العالم العربي، وتواجد البدو والبداوة حتى الآن في كل الأقطار العربية وان اختلفت النسب فيها.

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص:19.

(2):نفس المكان.

ومما هو جدير بالإشارة هو أن اللهجة التي تتكلمها الشخصيات في هذه الأفلام ليست بدوية تماما وإنما هي مصرية بلكنة بدوية مع تطعيمها ببعض الألفاظ البدوية، وذلك ما يجعلها مفهومة للمشاهد العربي في مختلف الأقطار سواء كان بدويا أو غيره.

ومن هذه الأفلام: "قبلة في الصحراء وفاجعة في الهرم" لإبراهيم لاما سنة 1928، "غادة الصحراء" لوداد عرفي الذي أخرجه سنة 1943، "ليلى البدوية" لبهيجة حافظ سنة 1944، "غرام بدوية" لفؤاد الجزايرلي عام 1947، "بنت البادية" لإبراهيم عمارة في 1958، "البدوية العاشقة" لنيازي مصطفى عام 1963.

أفلام مستوحاة من الجو العربي التاريخي: مثل فيلم "وداد" للمخرج فراتز كرامب سنة 1936، "دنانير" لأحمد بدرخان سنة 1940، بالإضافة إلى الأفلام التي ترتبط ببلد آخر غير مصر مثل فيلم "مصري في لبنان" لمحمد عبد الجواد في 1952،"جميلة" ليوسف شاهين المنتج عام 1958، "ثورة اليمن" لعاطف سالم في 1966...

وإذا كان لهذه الأفلام بشكل عام فضل التوجه إلى العالم العربي كوحدة، إلا أن هذا التوجه ظل شكليا على السطح كمجرد حلية أو حيلة لتقديم أفلام استهلاكية للتسلية دون ادني محاولة للتعريف بهذا الإنسان العربي أو تأصيل ثقافته أو التنوير بالواقع المعاش، حيث ظلت حبيسة نفس قصص الحب والميلودراما الاجتماعية أو المغامرات أو الاستعراضات الغنائية الفقيرة، ومن ثم كان تعبيرها عن الهوية العربية محدودا، فضلا عن عدم قدرتها على تدعيم القيم الايجابية لهذه الهوية، ولكن مهما يكن من أمر، فالمسالة ليست إدانة لجهود شاركت فيها أجيال ، ولكنها دعوة لتأمل أوجه القصور في هذه الجهود على أمل تدبر المستقبل وما يجب أن تثيره هذه الأفلام في توجهها العربي.

ولا بد من الإشارة إلى ما تثيره في الذهن من ارتباط بتراثنا الثقافي، مثل الأفلام التي دارت حول قصص "ألف ليلة" وقصص البطولة العربية كما في مجموعة الأفلام التي تناولت شخصية "عنترة" و"أبو زيد الهلالي"، ويبرز منها على وجه الخصوص فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" من إخراج صلاح أبو سيف عام 1948 الذي ارتفع إلى مستوى إثارة فكرة الوحدة العربية باعتبارها السبيل إلى النصر على العدو الخارجي.

ومن الأفلام التي تستحق التنويه أيضا والاستثناء، فيلمي **"جميلة"** و**"ثورة اليمن"**، فالأول رغم ما يؤخذ عليه من البعد عن جوهر قضية الثورة الجزائرية والاقتصار على تكريس البطولة الفردية، كما يرى البعض كذلك انه ركز على السمات البوليسية العاطفية دون أن يقف مطولا عند البعد السياسي للشخصية، إلاّ نه نجح في عرض نضال المجاهدة الجزائرية **"جميلة بوحيرد"** وما تعرضت له من تعذيب بشع ومحاكمة غير عادلة قضت عليها بالإعدام مما أثار الرأي العام العالمي وجرى تخفيف الحكم بسبب الضغط ، واستطاع الفيلم بذلك أن

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:20،21.

يثير مشاعر العربي بالفخر والانتماء بهذه البطولة النموذج، فضلا عن أهمية الفيلم من ناحية إثارة التعاطف الدولي نحو القضية الجزائرية عامة والتي لم تكن قد حسمت بعد. أما الفيلم الثاني "ثورة اليمن" فقد جاء بناءا على تكليف رسمي من الدولة وأنتجه القطاع العام، واستطاع أن يحقق الهدف من إنتاجه وهو التعريف بوضع اليمن المتردي وما يعانيه من تخلف ويسلط الضوء على الأسباب الثورة التي أطاحت بالأمام.(1)

ولا بد كذلك أن نتوقف مطولا عند فيلم **"الناصر صلاح الدين"** لمخرجه يوسف شاهين الذي أخرجه عام 1964، حيث نكاد لا نجد غير هذا الفيلم – فيما عدا بعض المحاولات الجزئية لبعض الأفلام الأخرى التي تشير إلى أهمية الوحدة العربية الفلسطينية- الذي يطرح القضية القومية، ويجعل منها موضوعه الأساسي بشكل مطلق مستمدا مادته من أخصب مراحل التاريخ العربي لمناقشة هذه القضية، وتتمثل في كفاح سلطان مصر صلاح الدين الأيوبي في توحيد العرب ومحاربة الصليبيين حتى تم له طردهم من القدس، والفيلم لا يعيد التاريخ ولكنه يستمد منه ما يصلح لمناقشة قضايا العصر وهمومه، وكان لهذه المرحلة التاريخية من أوجه التشابه والتماثل مع أوضاعنا المعاصرة ما يغري على استخدامها لمناقشة قضية القومية العربية وجوهرها المتمثل في الوحدة العربية، وقد استطاع الفيلم أن يطرح هذه القضية وما يتعلق بها من قيم بشكل واضح وقوي ومؤثر مما جعل منه مثال نموذجيا للفيلم التاريخي والقومي معا، حيث أن الفكرة التي يعلن غنها الفيلم في أول مشاهده تتمثل في **"قوة العرب في وحدتهم"** وذلك عندما يخبرنا الناصر صلاح الدين بتوفيقه في جمع شمل العرب استعدادا لتحرير القدس والأرض العربية من الصليبيين، ويمكن قراءة كل الأحداث التالية بعد ذلك على ضوء هذه المقولة، لندرك مدى صدقها سواء ما يجري داخل معسكر العرب من وحدة أو داخل معسكر الصليبيين من تنازع الأطماع...وتأتي خيانة والي عكا داخل معسكر العرب بمثابة الاستثناء الذي يؤكد الصورة العامة ويضفي عليها صدق الواقع بعيدا عن السقوط في ادعاء المثالية المفرطة، كما أن الأطماع ليست هي محرك كل قادة الصليبيين كما هو الحال بالنسبة لريتشارد قلب الأسد وزوجته لويزا، مما يبرئ الفيلم من النظرة العنصرية ويميزه عن ما عداه من الأفلام المماثلة في الغرب والشرق التي تبرز العدو في صورة الشرير، فيبدو من خلال هذا الفيلم برحابة نظرته الإنسانية أكثر عمقا واقوي إقناعا. والفيلم إذ يكشف عن الأطماع المادية للصليبيين في الشرق يبتعد عن التفسير الديني للصراع الذي يحاول أن يقدمه الغرب لإخفاء حقيقة الدوافع الاستعمارية، والفيلم في عمومه عبارة عن إسقاطات متبادلة بين الماضي والحاضر ويربط بينهما بقوة ، فيجعل التاريخ حيا في الحاضر والحاضر يمتد بجذوره إلى الماضي مما يؤصل مفهوم الهوية والقومية العربية وهو ما تؤكده المفاهيم التي

(1): ابراهيم العريس:م،س،ذ، ص:77.

يطرحها والشعارات التي يرفعها حيث يرفع صلاح الدين شعار **"الدين لله والوطن للجميع"** وهو شعار عصري يتفق والمفهوم الذي يطرحه الفيلم عن الحرب باعتبارها حربا قومية طالب العرب بحقهم في أرضهم المغتصبة، كما يكشف الشعار كذلك عن جانب هام من الوحدة الوطنية(1).

ومع ذلك لابد أن نذكر ما يؤخذ على الفيلم من خضوعه للفكر الفردي الذي ساد المرحلة التاريخية التي تم فيها إنتاج الفيلم، فالحل يأتي على يد زعيم مخلص قوي ذكي وعبقري ملهم وهو الحل الذي يكشف لنا تاريخنا القريب عن قصوره. وفيما عدا هذه الناحية – التي ربما يكون فيها بعض الفائدة من خلال تقديم نموذج للقدوة- يبقى الفيلم يحتفظ بقيمته الرائدة في التعبير عن الهوية القومية العربية وتنوير المشاهد ببعض قوانين الصراع القائمة.

تجدر الإشارة إلى أن كل ما حققه الفيلم من قيم، ما كان له أن يحقق بدون ما يتميز به من لغة سينمائية معبرة وبناء درامي مؤثر، وارتفاع مستوى الأداء والتنفيذ عموما.

1-2-2- أفلام الحروب العربية الإسرائيلية:

ونعني بها أفلام الحروب التي أرخت للصراع العربي الإسرائيلي وهي على التوالي: الحرب العربية الفلسطينية 1948، حرب العدوان الثلاثي على مصر1956، حرب النكسة 1967، حرب أكتوبر 1973. وقد كانت هذه الحروب ولازالت تمثل رصيدا هاما من الموضوعات القومية التي يجب أن تعالجها السينما بما تكشف عنه من خطورة وجود عدو مشترك يهدد الوجود العربي كله ويمزقه.

ولا شك أن الفيلم الذي يتناول هذه الأحداث أو حتى يقترب منها، يثير في حد ذاته مشاعر الوطنية والقومية معا، غير أن المعالجة التي تم بها تناول هذه الأحداث الأخيرة على الوجود العربي وعلى القومية لم ترتفع إلى مستوى هذه الأحداث وان تدنى البعض منها إلى درجة تشويه الواقع التاريخي وتشويه صورة المواطن المصري، إلا أننا لن نستثني وجود بعض المحاولات الجادة التي تضيء بعض الجوانب الجديرة بالاعتبار في فهم القضية وفي تحديد هويتنا القومية وان ظلت في حدودها الجزئية كما يتبين لنا من خلال مايلي:

***أفلام الحرب العربية الفلسطينية 1948:** من الملاحظ أن الأفلام التي تناولت الحرب الأولى أو نكبة 1948 قد فرضت عليها هذه الحرب بعدا عربيا حيث دارت المعركة في فلسطين التي اعتبرتها هذه الأفلام أرضا عربية دون أن تضع حدودا بينها وبين مصر التي هي ارض عربية أيضا ، ولكن رغم ما تحمله هذه النظرة من توجه عربي إلا أنها ترفع عن فلسطين المغتصبة خصوصية وضعها و تحرمنا من مناقشة قضيتها وعلاقتها بقضيتنا القومية عامة.

---

(1):هاشم النحاس: م،س،ذ،ص ص:27،30

ويمكن حصر هذه الأفلام فيما يلي: فيلم "فتاة فلسطين" لمحمود ذو الفقار/ 1948، "نادية" فطين عبد الوهاب/ 1949، "ارض الأبطال" لنيازي مصطفى/1955، "الله معنا" لأحمد بدرخان/ 1955، "وداع الفجر" لحسن الإمام /1956، "ارض السلام" لكمال الشيخ/ 1958، "من أحب" لماجدة/ 1965.

وكل هذه المجموعة فيما عدا "ارض السلام" تكتفي برصد بعض ردود الأفعال لهذه الحرب مع اختلاف وجهات النظر من خلال قصص حب تدور في القاهرة، وان كان يحسب للفيلم الأول منها **"الربط المبدئي بين فلسطين ومصر"** والتأكيد على مصيرهما المشترك من خلال قصة الحب التي تجمع بين س"سالمي" المهاجرة من فلسطين وابن عمها ضابط الطيران المصري، وذلك بالإضافة إلى ما تضمنه من أناشيد وطنية ومنها النشيد القومي الذي ظل يتردد حتى معاهدة "كامب ديفيد" والذي مطلعه "يا مجاهد في سبيل الله..."

ويبقى لفيلم **"نادية"** دلالته الإيحائية الزاهية باستشهاد ابن الأسرة المصرية الفقيرة وثمرة كفاحها من اجل قضية فلسطين.

ويكشف فيلم **"الله معنا"** عن بعض أوجه العلاقة بين ما حدث في حرب 1948 وثورة 1952 بالتعرض لقضية الأسلحة الفاسدة، وان كان يؤخذ عليها حصر الهزيمة في هذا السبب الداخلي فقط.

ويعتبر فيلم **"ارض السلام"** أهم هذه المجموعة وأنضجها فهو الوحيد الذي يدور على ارض فلسطينية، ويختار منها بقايا **"دير ياسين"** التي تعرضت للمجزرة الشهيرة، فيعبر عن الحلم الذي لم يتحقق بالانتقام لهذه المجزرة، ويقدم لنا النموذج من خلال تعاون أهل القرية الفلسطينية مع الفدائي المصري الذي فقد بقية مجموعته وهو في طريقه للقيام بمهمة تدمير مستودعات وقود العدو، والفيلم إذ يبرز شراسة العدو وعدوانيته يقدم الإنسان الفلسطيني باعتباره صاحب ارض وقضية، والتأثير النهائي للفيلم يتمثل في تقديم صورة ناصعة للشخصية الفلسطينية المناضلة إلى جانب المرأة الفلسطينية، وكذا التآخي العربي بين المصري والفلسطيني والتعاون ضد العدو المشترك المغروس في قلب الأمة العربية، ويؤكد توصيل رسالته ارتفاع مستواه الفني في العرض.

والحقيقة أن كل هذه الأفلام المصرية تتناول هذا الصراع العربي الإسرائيلي في أي مرحلة من مراحله، استغرقتها أسباب الفساد الداخلي وحده في تفسير الهزائم المتتالية للعرب دون الربط بين قوى الفساد الداخلي والقوى الاستعمارية الخارجية مما افقد القضية مناقشة أبعادها العالمية تماما.

*** أفلام حرب العدوان الثلاثي على مصر 1956:** ويمكن حصر هذه الأفلام فيما يلي: "بور سعيد" لعز الدين ذو الفقار في 1957، "سجن أبو زعبل" لنيازي مصطفى في 1958، "سمراء سيناء" لنيازي مصطفى في

---

(1):هاشم نحاس: م ، س ، ذ ، ص ص:23 ، 24 .

1959، "نور الليل" لريمون منصور في 1959، "حب من نار" لحسن الإمام في 1958، "عمالقة البحار" لسيد بدير في 1960، "لا تطفئ الشمس" لصلاح أبو سيف في 1961.

وكالعادة، استغل البعض هذا الحدث الكبير لتقديم قصصهم الصغيرة، بينما حاول البعض الآخر تقديم بعض القيم الايجابية مثل فيلم "بور سعيد" الذي يربط بين حربي 1948و1956 فيكشف عن أطماع العدو التوسعية من خلال أسرتين تفرض عليهما المشاركة في الحرب الأخيرة كما أن سبق أن استشهد أب كل منهما في الحرب السابقة، والفيلم يقدم بطولة جماعية لرجل الشارع في صراعه العنيد ضد المستعمر الشرس الذي اقتحم مدينته، كما يتضمن الفيلم قصة حب بين فتى إحدى الأسرتين وفتاة الأسرة الأخرى ويتوقف مشروع زواجهما إلى أن تنتهي الحرب.

وإذا كان فيلم **"عمالقة البحار"** قد تناول واقعة حقيقية لها دلالتها القومية وهي استشهاد البطل السوري **"جول جمال"** دفاعا عن المياه المصرية، فالفيلم لم يستطع استغلال هذه الواقعة كما يجب سواءا على المستوى الفني أو المستوى السياسي حيث استغرقته استعراضات التدريبات البحرية للأسطول بشكل تقريري مطول.

وفي فيلم **"لا تطفئ الشمس"** ينقذ الأسرة الكبيرة من التحلل وأفرادها من الانحراف شعورهم بالانتماء إلى قضية كبيرة يشاركون فيها مع أحداث تأميم القناة ثم العدوان الثلاثي، والنهاية السعيدة التي ينتهي بها الفيلم لا ترجع إلى انتصار الوطن وحده ولكن أيضا إلى انتصار كل فرد على شعوره بالعجز والحيرة والضياع...

أفلام حرب النكسة 1967: وهي على التوالي حسب تاريخ عرضها: فيلم "ثرثرة فوق النيل" لحسين كمال في 1971، "الخوف" لسعيد مرزوق في 1972، "أغنية في الممر" لعلي عبد الخالق في 1972، "العصفور" ليوسف شاهين في 1974 (منع من العرض لمدة سنتين بعد إنتاجه) ، "الظلال في الجانب الآخر" لغالب شعث في 1975، "إحنا بتوع الأوتوبيس" لحسين كمال في 1978، "ضاع حبي هناك " لغلي عبد الخالق في 1982.

واهم ما في هذه المجموعة من أفلام تستحق التنويه هما فيلمي **"أغنية على الممر"** و**"العصفور"**، فالأول يمثل فكرة الصمود المطلق لمجموعة من الشبان يحتلون موقعا هاما ويتعرضون لحصار العدو بعد أن انقطع عنهم الاتصال بقيادتهم التي انسحبت، والفيلم رغم ضعف تنفيذه في أجزاء كثيرة يقدم نموذجا للبطولة في التمسك بالصمود بغض النظر عن وجود أمل في النجاة. كما يقدم الفيلم دراسة اجتماعية لشخصياته من خلال التعرض للحياة الخاصة لكل من الفلاح والفنان والموظف والعامل.

أما فيلم **"العصفور"** فيعود بنا إلى الوراء قليلا قبل النكسة ويتجه إلى الداخل باحثا عن أسباب الهزيمة والتي تتمثل في فساد المجتمع وأجهزة الدولة، وينتهي الفيلم بواحد من أقوى المشاهد السينمائية الوطنية تأثيرا، وهو المشهد الذي يصور صدمة الشعب بمفاجأة الهزيمة من خلال خطاب التنحي لعبد الناصر فخرج رافضا

الاستسلام ويطالب بالحرب، وعبر الفيلم بذلك عن المعنى الصحيح لخروج الناس في الواقع بعد خطبة عبد الناصر، وقد جاء هذا المشهد في الفيلم تحريضي بكل معنى الكلمة[1].

* **أفلام حرب اكتوبر1973:** وهي على التوالي : فيلم "الرصاصة لا تزال في جيبي" لحسام الدين مصطفى، "الوفاء العظيم" لحلمي رفلة، "بدور" لنادر جلال، "أبناء الصمت" لمحمد راضي وكل هذه الأفلام أنتجت سنة 1974، وفيلم "والعمر لحظة" لمحمد راضي في 1978.

ومن بين هذه المجموعة يقف "أبناء الصمت" وحده باعتباره "فيلم يرد الاعتبار إلى حرب أكتوبر في السينما المصرية بينما امتهنها غيره. يقدم الفيلم مجموعة من الجنود يضمها خندق واحد في مواجهة العدو على القناة ، على غرار فيلم "أغنية في الممر" لكن على مستوى أكثر نضجا في المعالجة والتنفيذ، والفيلم ينقل معاناة الشباب داخل الخندق في مرحلة الحرب ومعاناتهم في حياتهم الخاصة، كاشفا مظاهر الفساد الداخلي في مقابل طهارة ووطنية هذه المجموعة فضلا عن روحهم المرحة التي استطاع المخرج عرضها بمهارة تحمل روح الفكاهة المصرية دون الانزلاق في المبالغة والإسراف، والفيلم ينتهي بحرب أكتوبر التي يضعها في إطارها الصحيح كنتيجة حتمية لصمود الشعب والجيش في مواجهة الهزيمة.[2]

2) - الاتجاه الوطني والقومي في التجربة السينمائية السورية:

2)- 1- التوجه الوطني:

جاءت التجربة السورية في السينما العربية تالية للتجربة المصرية ، سواءا من ناحية التاريخ أو من ناحية كمية الإنتاج، ذلك أن أول إنتاجها المتمثل في فيلم **"المتهم البريء"** من إخراج أيوب بدري ظهر عام 1928بعد عام واحد من ظهور فيلم "ليلى" في مصر، غير أن الفارق الشاسع في كمية الإنتاج بين سوريا ومصر راجع إلى شدة ضالة حجم الإنتاج في سوريا حيث لم يتجاوز ثلاثة أفلام حتى 1946 وهو تاريخ حصول سوريا على استقلالها، ولم يرتفع هذا الرقم إلى أكثر من سبعة أفلام فقط حتى أواخر عام 1963 عندما بدا القطاع العام في الإنتاج.

ورغم أن إنتاج القطاع العام الروائي تأخر ظهوره حتى عام 1968، إلا أن إنتاج القطاع الخاص كان قد بدا مباشرة في تدفقه ابتداء من عام 1964 والذي كان قد وصل إنتاجه إلى 86 فيلما في العام 1978،بينما أنتج القطاع العام خلال نفس هذه الفترة ما يقرب عن 20 فيلما، مما يجعل هذه المرحلة البداية الحقيقية لوجود سينما في سوريا.

---

(1):ابراهيم العريس:م،س،ذ،ص ص:86،85.

(2):هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:29،26.

ومن الأفلام التي تتميز بجدية المعالجة في التعريف بالإنسان العربي في سوريا وقضاياه الأساسية مما يربطها بقوة بموضوع التعبير عن الهوية الوطنية والقومية العربية ، نجد أنها تنحصر في مستويين رئيسيين: يتعلق الأول بالأفلام التي تعبر عن الواقع الاجتماعي، ويتعلق الثاني بالأفلام السياسية .(1)

2)-1-1- أفلام الواقع الاجتماعي:

ويمثلها أول الأفلام الروائية الطويلة من إنتاج القطاع العام وهو فيلم **"سائق الشاحنة"** عام 1968 من إخراج اليوغوسلافي بوشكو بوفوتشينيش الذي استقدمته المؤسسة العامة للاستفادة من خبراته في المجال1، وقد لعب بطولة الفيلم نخبة من الفنانين والممثلين السوريين الذين مازال بعضهم موجودا على الساحة الفنية حتى اليوم كخالد تاجا وهالة شوكت وثناء دبسي 2 يتناول الفيلم الصراع بين سائقي الشاحنات وأرباب العمل حول الزيادة في الأجر والذي ينتهي لصالح السائقين المظلومين بسبب تضامنهم 1، غير أن الفيلم في أحداثه تنقل مابين القرية والمدينة، والتي تبدأ مع فتيات القرية اللواتي يحسسن بعمق أن المدينة قد أخذت تسرق شباب القرية من اجل العمل وان إغراءات المدينة كثيرة ومتنوعة، وهناك شخصية "صافي" الذي يتخصص في جعل فتيات القرية ينتقلن إلى المدينة للخدمة في البيوت سعيا وراء لقمة العيش الشحيحة، وقد يسهل أمر تسريبهن إلى مسارب أخرى.(2)

وكما هو واضح القصة لا تتميز بكثير من الجد إذا ما قورنت بما حققته السينما التقدمية في كل مكان، غير أنها في مسار السينما الناشئة تظل تمثل علامة مهمة على الطريق.

أما فيلم **"الفهد"** للمخرج نبيل المالح الذي أنتج عام 1972 وهو الفيلم الرابع للمؤسسة العامة (بعد أفلام: "سائق الشاحنة"، "رجال تحت الشمس"، "السكين") وهو أفضل أفلام تلك المرحلة فنيا وموضوعيا حيث يتحدث عن الصراع مع الإقطاع من خلال قصة فلاح بسيط يتحول إلى ثائر بعد أن تنتزع أرضه، كما أن الفيلم يطرح إلى جانب ذلك قيم الاستقلالية والرفض في العلاقة مع السلطة. لقد حاول الفيلم أن يزاوج بين الأسلوب والمضمون بنوع من العفوية التسجيلية ، وقد نال عدة جوائز منها جائزة لجنة التحكيم في مهرجان دمشق الدولي لسينما الشباب سنة1972، وجائزة تقديرية من مهرجان لوكا رنو سنة 1972، وجائزة تقديرية من مهرجان كارلو فيفاري في نفس السنة .(3)

---

(1):محمد منصور: السينما السورية حاضرة في المهرجانات..غائبة عن الجمهور،مجلة دبي الثقافية، العدد2،يناير 2005،ص:92.

(2):رضا الطيار: م،س،ذ،ص:47.

(3):محمد منصور:م،س،ذ، ص:93.

كذلك من الأفلام التي تعالج الواقع الاجتماعي ثلاثية **"العار"** من إخراج الثلاثي بشير صافية، وديع يوسف وبلال الصابوني عن ثلاث قصص للكاتب فاتح المدرس، يقدم كل منها وجوه انتهاك الإقطاعيين واغتصابهم لحقوق الفلاح وإهدار كرامته وحياته بصورة بشعة [1] فالفيلم عبارة عن هجاء عنيف للإقطاع في الريف السوري وتحكي عن قسوته والصراع المرير الذي كان يحكم علاقة الفلاحين به ضمن إطار من القسوة واللاانسانية النمطية المصورة [2].(1)

وخارج نطاق التناول المباشر للصراع الطبقي بين الكادحين والإقطاعيين نجد من أفلام هذا المستوى ما يعتمد على تحليل المجتمع ويكشف عن الصراعات بين القيم الاجتماعية المختلفة مثل:

فيلم **"وجه آخر للحب"** للمخرج محمد شاهين المنتج عام 1973 الذي يعبر عن قضية الانتماء من خلال قصة طبيب شاب يغامر بترك بلده مستجيبا لنداء طموحه وغرامه، لكنه يكتشف سراب الحلم الذي يعيشه ويقرر العودة إلى بلده الأصلي ليبدأ من جديد.

فيلم **"اليازرلى"** لقيس الزبيدي الذي أخرجه عام 1974 عن قصة **"على الأكياس"** للكاتب حنا مينة، يرصد الفيلم شريحة من الواقع الاجتماعي والاقتصادي من خلال قصة طفل يخوض عالم الرجال وهو في سن المراهقة فتختلط فيه الأحداث الواقعة وما يدور في ذهنه المراهق من تطورات خيالية. يقول المخرج: ***"كنت اطمع في تحويل العمل إلى فيلم تجريبي والى تحقيق إضافة جديدة للسينما العربية الجادة"*** غير أن هذا الطموح قد اغرق الفيلم في قدر كبير من الغموض واللبس مما افقده كثيرا من قدرته على التواصل مع المشاهد العربي(2)

2)-1-2- الأفلام السياسية:

ونقصد بهذه المجموعة الأفلام التي تتناول في مضمونها موضوع علاقة السلطة بالفرد وكذا القناعات المختلفة سواء لأفراد آو لمجموعات، وقد تكون حالات الكشف والتعرية للحكم القائم في السينما صريحة مباشرة أو مغلفة، وقد تشمل الفيلم بكامله أو تدرس زاوية من زواياه المتفرقة، وقد تكون صادرة عن وعي وقناعة وهدف أو تكون لمجرد اجتذاب الجماهير أو لتحقيق غرض شخصي...

من السهل في بعض الأقطار العربية أن تبادر إلى انتقاد عهد مضى والكشف عن عيوبه بعد أن يتغير النظام السياسي، ويكون في ذلك تعوض عن القمع الذي مورس على المثقفين – ومنهم السينمائيون- وتعبير عن وجهات نظر مختلفة وبكل حرية خاصة إذا تمكن هذا التناول من إثارة اهتمامات ساخنة ومعالجة قضايا ما تزال تهم الأجيال والمجتمعات، غير أن ما هو أكثر صعوبة واشد مخاطرة من الوقوف عند أحداث العهود المنقضية

---

(1):محمد منصور:م،س،ذ،ص:94.

(2): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:85،87.

وانتقادها إنما هو وضع اليد على الثغرات في العهد الذي يعيش فيه السينمائي نفسه ومحاولة نقده، فالعوامل المتشابكة الصناعية والتجارية التي تحيط بالإنتاج السينمائي تزيد من الصعوبات التي تحف بالأفلام التي تسعى إلى أن تكون صادقة وجريئة فالفيلم في صناعته وسبل عرضه يختلف تماما عن الكتاب أو المقالة أو الأغنية السياسية أو غير ذلك من سبل النقد السياسي والاحتجاج.

وفيما يأتي نماذج من النقد السياسي في السينما السورية التي ترتبط بظروف الحياة في العاصمة والمدن الكبرى، والتي لا تعتبر شاملة لجميع نواحي النقد السياسي بقدر ما تعتبر نماذج ذات دلالة ورسائل واضحة حيث نجد:

فيلم **"القلعة الخامسة"** الذي أنتج عام 1978من طرف المخرج بلال الصابوني حيث أجريت تعديلات في البناء الدرامي لرواية "القلعة الخامسة" للمؤلف فاضل العزاوي، وأعطيت للقصة الملامح المحلية السورية ونقلت أحداثها لكي تجري في عام 1952 بعد الاستقلال بسنوات قليلة، حيث يتعرض الفيلم للصراع بين الشعب والسلطة التي تحكم بوسائل قمعية من خلال قصة بطل الفيلم الذي يتعرض للاعتقال ويلقى به في السجن بسبب الاشتباه بالعمل السياسي، وهناك يلتقي بمجموعة من السجناء السياسيين، فيتعرف على نمط من الرجال والأفكار ما كان يعرفه ولا يألفه، وتمر علاقته بالسجناء بمراحل تحول وتطور ليخرج من السجن أخيرا بروح وأفكار جديدة.

أما فيلم **"حبيبتي يا حب التوت"**الذي أنتج عام 1979 من إخراج وسيناريو مروان حداد، يبدو مليئا بالقيم الثورية المتفائلة التي تحكم طموحات وأحلام الشاب الريفي الذي قدم إلى المدينة بحكم عمله سعيا إلى واقع أفضل وحياة مستقبلية هانئة...[2] والموضوع بهذا الشكل ملتزم وهو يطرح رؤية متميزة في هذا الجانب وهي إخلاص الفرد لبيئته الريفية التي جاء منها وحرصه على خدمتها، ولكنه ما إن يصل إلى المدينة حتى ينجح التجار الذين يرتبط بهم عمله باحتوائه، ويبدأ بالتحول إلى انتهازي كبير ويواصل صعوده الطبقي ويتوغل في فساده [3]. وما يسعى الفيلم إلى تأكيده، ليس هو سقوط هذا الشاب بمقدار ما سعى إلى كشف أسباب هذا السقوط ومحاولة تحليلها.

وكذا فيلم **"المصيدة"** للمخرج وديع يوسف والذي أنتج عام 1979، يتحدث عن فساد التجار ومتعهدي البناء الذين يغررون بفتاة بسيطة تحاول الانتقام لكنها تصطدم بواقع فساد القضاء المتحالف مع أصحاب المال والثروة والسلطة.

---

(1):رضا الطيار:م،س،ذ،ص:47.

بينما يروي فيلم **"بقايا صور"** لنبيل المالح عن قصة للكاتب حنا مينة، قصة أسرة تحمل رغبة فردية للعيش بشكل أفضل، لكنها تجري وراء سراب يخلقه واقع اجتماعي وسياسي معين

وفي فيلم **"حب للحياة"** للمخرج بشير صافية، تجهز قوى البرجوازية المتسلطة على الحب المثالي الشفاف وتحاصره...لكنها لا تقوى على إعاقة مسيرة البطلة المتوجة بالعزم والإصرار(1)

2-2- التوجه القومي العربي:

والحق أنالسينما السورية شائها شأن أي سينما عربية ، كانت تتحسس طريقها منذ البداية نحو التعبير عن هويتها العربية من خلال التعاون مع البلاد العربية الأخرى وفي مقدمتها مصر لسابق خبرتها في المجال.

وقد عبر عن هذا التوجه العربي للسينما في سوريا مع أولى خطواتها كما في فيلم **"ليلى العامرية"** الذي أخرجه المخرج المصري مصطفى نيازي سنة 1947 والذي كان إنتاجا سوريا لبنانيا مشتركا، تم تصويره في استوديوهات مصر وشارك فيه ممثلون من مصر وسوريا ولبنان . ومع طفرة الإنتاج السينمائي في النصف الثاني من الستينات وحتى أواخر السبعينات، أسهم السينمائيون المصريون جنبا إلى جنب مع السوريين في إرساء قواعد هذا الكيان السينمائي، حيث قام أكثر من عشرة المخرجين المصريين بإخراج القسم الأكبر من أفلام القطاع الخاص، ولعب في ادوار البطولة أكثر من عشرين ممثل وممثلة من مصر، مما عمل على بث الحياة في هذا المجال، وان كان من النقاد من ينكر قيمة هذا الإسهام بسبب هبوط المستوى الفني لمعظم هذه الأعمال التي تمت من خلال القطاع الخاص.

غير أن التعاون العربي قد أثمر داخل القطاع العام في سوريا أهم فيلمين عن القضية الفلسطينية في السينما العربية عموما وهما فيلمي "المخدوعون" للمخرج المصري توفيق صالح وفيلم "كفر قاسم" للمخرج اللبناني برهان علوية، مما يؤكد قيمة هذا التعاون ويجسم حقيقته إذا ما توافرت الشروط الصحيحة لوجوده، كما استطاع القطاع الخاص إنتاج واحد من أفضل الأفلام القومية على مختلف المستويات الفكرية والفنية والجاذبية الشعبية للجماهير العربية وهو فيلم "الحدود" ، وهذه الأفلام كلها سنتناولها بالتفصيل لاحقا.

---

(1):محمد منصور:م،س،ذ،ص:96.

1-2-2.أفلام القضية الفلسطينية:

إلى جانب التيار التقدمي والإيديولوجية الثورية، قدمت التجربة السورية مجموعة من الأفلام عن القضية الفلسطينية تضمنت فيما بينها أفضل ما قدمته السينما العربية عموما عن القضية، وهي من الناحية العددية تحتل نسبة واضحة داخل هذه التجربة العربية مما يعبر عن مدى الاهتمام بها على نحو خاص لا نجده في التجارب العربية الأخرى.

ولعل التركيز في السينما السورية على القضية الفلسطينية – خاصة في فترة السبعينيات- ليس وليد فترة أو طفرة في التوجه بالتأكيد..فالسوريون كانوا وما زالوا من أكثر الشعوب العربية تفاعلا وجدانيا وقوميا مع معطيات هذه القضية ومع تعقيداتها في الواقع العربي بل والمحلي السوري أيضا، حيث الأعداد الكبيرة من اللاجئين الفلسطينيين تشكل اليوم جزءا مهما من نسيج المجتمع السوري اجتماعيا وثقافيا..ومما لاشك فيه أن التعبير عن كل هذا اتخذ في السينما السورية هاجسا ثقافيا وفنيا₂.

ومن الأفلام التي تستحق التنويه والإشادة نجد:

فيلم **"رجال تحت الشمس"** المنتج سنة 1970، ويتكون من ثلاثة أجزاء يشكل كل منها فيلما قصيرا، أولها فيلم **"المخاض"** لنبيل المالح، وتدور قصته عن رجل يهرب بزوجته الحامل من العدوان الصهيوني على قريته، وتلد الزوجة أثناء المطاردة فتموت، ويواصل الأب تسلله بالمولود الجديد حتى يجتاز أسلاكا شائكة، وتمتد يد لتساعده على النهوض وتلتقط منه الطفل وهي يد احد الرجال لدورية من المقاومة..ويسير الجميع معا نحو الأفق.

ويحكي الجزء الثاني **"اللقاء"** للمخرج مروان المؤذن، قصة اللقاء بين فدائي وفتاة نرويجية جاءت لزيارة والدها في الأرض المحتلة الذي يعمل في الآثار، حيث كان الفدائي ويختبئ في السيارة التي تقلها وعندما تنبه السائق لوجوده اضطر لقتله، فهرب ومعه الفتاة التي لا يريد تركها حتى يؤمن لها طريق العودة، وخلال الطريق يدور حوار بين الفدائي الذي لجا إلى العنف دفاعا عن النفس وحقه في البلد، وبين الفتاة التي ترفض العنف وتتهمه بالإرهاب...حتى تفاجأ بعدوان إسرائيلي على القرية التي ينسفونها وينكلون بمن فيها من السكان مما يصيبها بالفزع والدهشة ونقرا في نظرتها أنها قد أدركت ما كان يقوله الفدائي.

ويعالج الجزء الثالث: **"الميلاد"** لمحمد شاهين قصة شاب خجول متردد يرتدي ثوب الشجاعة والجرأة أمام تلاميذه، فيعرض عليه القيام بمهمة فدائية فيوافق رغم تردده، ويقوم بها رغم خوفه ويتصرف ببطولة عندما يتخيل عائلته وتلاميذه ينظرون إليه.(1)

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص:88.

وهكذا نجد أن الجزء الأول وقع في الشكلية الصورية بالاعتماد على الصورة وحدها بدون حوار في اغلب أحداثه مما جعله يفتقر إلى الإقناع الدرامي، كما أن اللجوء إلى إقحام الكادرات الجمالية وخاصة للشمس في كل مرة أدى إلى تشتيت الانفعال، فيما وقع الجزء الأخير في الشكلية السردية المليئة بالتصورات الذاتية والاسترجاعات مما يربك المشاهد،بينما نجد الجزء الأوسط أكثر توفيقا في عرض مضمونه بأسلوب فني متمكن لا تنقصه الشاعرية التي تأتي في موضعها.

أما أهم وانضج ما أنتجته التجربة السورية من أفلام عن القضية الفلسطينية فيتمثل في الفيلمين التاليين:

"المخدوعون" للمخرج المصري توفيق صالح عام 1972،يعتبر أول الأفلام التي تناولت القضية بوعي وعمق ونظرة شاملة من خلال قصة ثلاثة فلسطينيين يمثلون ثلاثة أجيال متتالية، يبحث كل منهم على أزمته الحياتية بعد نكبة 1948 حيث تدور أحداثه عام 1958، يتعرف الثلاثة على بعضهم في البصرة التي جاؤوا إليها بحثا عن وسيلة للهروب إلى الكويت، وهم: أبو القيس (أكبرهم في الأربعينات، يحلم بالعودة بمال يكفيه لشراء مزرعة زيتون ودار متينة)، اسعد(أوسطهم،جاء هاربا من الأردن التي تطارده بتهمة التآمر ضد العرش لأنه تظاهر ضد السلطة) ومروان (أصغرهم، تخلى أبوه عن العائلة بعدما تزوج امرأة ثرية كما توقف أخوه الأكبر عن إعالة العائلة بعد زواجه، وكان على مروان إعالة العائلة)، وفي البصرة التقوا بشخصية فلسطينية تتمثل في سائق لدى احد أثرياء الكويت ويدعى "أبو الخيزران"، حيث اتفقوا معه على تهريبهم إلى الكويت بالاختباء داخل فنطاس سيارته، وبعد أن ينجح في الإفلات من الجمارك في الحدود الكويتية والعراقية ، غير أن تأخره في الإجراءات الجمركية أدى إلى اختناق الفلسطينيين الثلاثة داخل الفنطاس، فيقوم أبو الخيزران بالتخلص منهم برميهم وسط كومة من الزبالة...[(1)]

وهكذا يحيط الفيلم ببعض الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية الجوهرية المتعلقة بالقضية الفلسطينية ويربط بينها وبين الوضع العربي إبان النكبة وبعدها، والكشف عن تمزقات الوحدة القومية، متهما الأنظمة الرجعية العربية بضياع فلسطين. وما هروب هؤلاء الفلسطينيون الثلاث بحثا عن وضع معيشي أفضل في الكويت إلا انعكاس لوضع اجتماعي واقتصادي صعب بسبب العدوان الصهيوني الذي حول أهل البلد إلى لاجئين في معسكرات الإغاثة..

كما أن الفيلم مليء بالرموز والإيحاءات ذات الدلالة القوية على عقم القيادة العربية وموقفها المثير للاشمئزاز ، منها تركيز الفيلم على اللوحة الموجودة في قاعة الاجتماعات للجامعة العربية المكتوب عليها "واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا" فيفضح بسخرية واضحة أولئك الذين اعتصموا طويلا ولا يزالون بمصالحهم على

(1):هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:88، 94.

حساب القضية الفلسطينية والشعب ..وهذا الفضح الساخر يؤدي بالمتفرج إلى رسم صورة عن الوضع السياسي العربي العام.

كذلك نجد فيلم المشترك بين سوريا /لبنان**"كفر قاسم"** للمخرج برهان علوية في 1974، الذي صور وقائع حقيقية لمذبحة "كفر قاسم" التي دبرتها العسكرية الإسرائيلية ضد أبناء القرية التي تحمل اسم عنوان الفيلم في 28 أكتوبر 1956، مقدما وثيقة سينمائية تفضح الادعاء الصهيوني وكذب وعنصرية مفهوم الدولة التي تحكم التعامل مع المواطن العربي₂، وذلك لتهديد باقي المواطنين العرب تمهيدا للعدوان الثلاثي على مصر الذي تم فعلا صباح اليوم التالي للمجزرة.

الفيلم يتميز بقوة تأثيره الدرامي وقدر اكبر من الوضوح والمباشرة الفنية والجرأة في تناول بعض القضايا الأكثر حساسية، والعمل لا يقتصر على تسجيل الحدث في حد ذاته رغم أهميته،لكنه يتجاوز ذلك إلى تحليل العلاقات والصراعات والعوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تتحكم أو تؤثر في مسار الأحداث بالسلب أو الإيجاب على مستوى المنطقة كلها (العرب وإسرائيل)، وهو من خلال هذا يكشف عن جوانب عديدة وجوهرية من أبعاد الهوية العربية والقضية الفلسطينية والمشاكل القومية عامة وعلاقة كل هذه المستويات ببعضها،وكل ذلك من خلال بناء فني محكم.

والفيلم إذ يتابع تفاصيل إعداد المذبحة وعمليات تنفيذها التي تتم بكل برودة وجبن من طرف القيادة عن قصد تآمري واضح، إذ أمرت بحظر التجول لأفراد القرية قبل تنفيذها بنصف ساعة، ومحاصرة الجنود لمدخل القرية لاستقبال العائدين إليها برصاصهم...وعقب اغتيال كل مجموعة،يقدم الفيلم قائمة بأسمائهم التي تكشف عن هويتهم العربية حيث وصل عدد الشهداء إلى 47 ضحية. لكن الفيلم الذي يصل بهذه المأساة إلى ذروتها، ينتهي بالإصرار على المقاومة التي لا بديل عنها ولا يأتي ذلك من قبيل الحماس السطحي أو لمجرد بث الأمل، إنما يأتي نتيجة لفهم طبيعة الصراع كما يطرحه الفيلم والذي لا يدع مجالا آخر أمام الشعب سوى المقاومة.

والنهاية المؤثرة للفيلم المتمثلة في رسالة يمليها احد الجرحى الذين فروا من المذبحة وهي عبارة عن أبيات شعرية للراحل محمود درويش الممزوجة بموسيقى ذات انفعال شديد، تبث الحماسة في النفوس ومواصلة المقاومة لاسترجاع الحق الضائع.(1)

وإذا كان للتجربة السورية نصيب كبير من الأفلام المعبرة عن القضية الفلسطينية سواءا من حيث الكم أو الكيف، إلا انه يبقى من بينها ما أفسدته الأطماع التجارية كالعادة، مما افقده قيمته الفنية بل وجعل منه سلاحا مضادا ، ومنها ما أصابه التشويش وضعف التنفيذ مما أفرغه من المضمون، ومنها ما أفسدته الاهتمامات

---

(1):هشام النحاس : م ، س ، ذ ، ص ص:95،103.

الشكلية والظرفية فصار غريبا وفاقدا للقدرة على التواصل، ونضرب مثلا على هذه النماذج السلبية كفيلم **"ثلاث عمليات داخل فلسطين"** للمخرج محمد صالح الكيالي في 1969، والذي يقدم ثلاث قصص منفصلة عن عمليات فدائية، وزعم المخرج انه قصد بها الرد على تشويه العدو لصورة الفدائيين، ولكن ما حدث اظهر الفدائيين بشكل ساذج ومشوه وخطير...حتى أن كافة النقاد العرب الذين شاهدوه طالبوا بوقف عرضه.

ورغم أن فيلم **"السكين"** للمخرج خالد حمادة في 1971 عن قصة **"ماذا تبقى لكم"** للكاتب المناضل الفلسطيني "غسان كنفاني" يتناول مصائر شخصيات فلسطينية على خلفية الاحتلال والتشرد والنزوح والتراجيديا المرة التي تلقي بظلالها على المصائر الفردية بالتقاطع مع المأساة الوطنية الكبرى، إلا أن تطور الأحداث تعوزه التبريرات، كما أن الإغراق في الرمزيات والتكوينات الشكلية للصورة باستخدام المشاهد الجنسية بإسراف، والنهاية المفتعلة التي يقضي فيها البطل على الدورية الإسرائيلية ويفر بسيارتهم إلى الحدود، علاوة على تنفيذها السيئ...كل ذلك وغيره لم يبق للفيلم شيئا للوعي بالقضية ..وعندما عرض الفيلم على الجمهور قوبل بما يستحقه من مقابلة غير كريمة.[(1)]

2-2-2. أفلام الوحدة العربية:

من الأفلام التي استطاعت أن تناقش بطريقة فنية راقية اخطر القضايا العربية القومية المتمثلة في **"الوحدة العربية"** نجد فيلم **"الحدود"** الذي أنتج عام 1984،والذي يتناول من خلاله مخرجه دريد لحام بأسلوب ساخر ينضح بالضحك الذي يعتصره الألم، مشكلة الحدود السياسية المصطنعة التي تقف في وجه المواطن العربي محولة حلم الوحدة العربية إلى خطابات وشعارات رنانة، فالمشكلة هنا تكمن في تمزق العالم العربي وتحوله إلى وحدات اصغر، لكن المشكلة الأكبر هي مشكلة الانفصام الحاد في الشخصية العربية المتناقضة بين ما تقوله وما تفعله، أو بين ما تظهره وما تبطنه، أو بين ما ترفعه من شعارات وما تقوم به من ممارسات ...وهذه هي المصيبة الحقيقية التي يكشف عنها الفيلم ويوجه إليها سهامه.

تبدأ عقدة الفيلم في المشكلة التي واجهت **"عبد الودود"** الذي كان سائحا متنقلا من بلد عربي إلى آخر عندما فقد جواز سفره بين نقطتي حدود بلدين عربيين، وعندما يئس من العثور عليه، تجاهل الأمر باعتبار أن البلدان العربية موحدة فلا ضرورة لجواز سفر للتنقل، لكن الواقع صدمه عند أول نقطة تفتيش حيث فشل في إقناع الضابط الجمركي (الذي يعمل وفقا للوائح وقوانين بلده) بحقه في المرور دون جواز سفر انطلاقا من شعارات الوحدة العربية ...وهكذا تبدأ معاناة "عبد الودود" الذي أصبح محصورا بين نقطي حدود بدون هوية، وأمام هذا

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص:88.

الحصار يلجأ إلى وسائل غير مشروعة للخروج من مأزقه لكنه يفشل في كل مرة فيستسلم في الأخير ويقرر بناء كوخ بين الحدود، وتنشا بينه وبين حرس الحدود صداقة وتجمعهم علاقة الإحساس بالغربة، وتنشا عن تلك العلاقة العديد من المواقف الساخرة والمشحونة بالدلالات العامة التي تتجاوز المواقف الجريئة للفيلم .

وبعد انتهاء "عبد الودود" من إنشاء كوخه بمساعدة حرس الحدود، يقيم حفلة بسيطة يشارك فيها الجميع بالرقص والموسيقى والأغاني، مما يؤكد وحدتهم في اللغة والمشاعر وفي الحركة والمعنى وهم يرددون معا أغنية "ما بيننا حدود" لتشير بالفعل إلى المعنى ونقيضه معا، فيثير المشهد الضحك والبهجة من ناحية، ولكنه لا يخفي تيار الحزن والأسى الذي يسري تحت الجلد من ناحية أخرى...

ويتحول الكوخ إلى استراحة للمسافرين في النهار، وفي الليل يعاني "عبد الودود" من وحدته وما يرتبط بها من معاني الانفصال والعزلة والتشرد...وفي إحدى الليالي تلجا إليه فتاة تدعى **"صدفة"** للاختباء من مطاردة حرس الحدود لقبيلتها أثناء عملية تهريب لان والدها (زعيم القبيلة) لم يدفع الرشوة، وهكذا توطدت العلاقة بينهما المتجسدة في عبارة عبد الودود:"أنت بلا أهل وأنا بلا وطن، نعيش سوا" فتحمل هذه العبارة معنى أوسع مما يشير إليه وضعهما الخاص (فالعبارة إشارة إلى العرب الذين فقدوا أوطانهم في فلسطين)، وتتحول علاقة الصداقة بينهما إلى علاقة حب، لكن يأتي عجز كل طرف عن التصريح للآخر بحبه، كنموذج للانفصام الذي نعانيه بين ما نفعله وما نريده وبين ما نريده ولا نفعله...ويواصل الفيلم في تنمية الموقف وتتعقد المشكلة التي لا تحل إلا بتدخل احد أصدقائه من حرس الحدود الذي ينقل إلى "صدفة" مشاعر عبد الودود ليتم الزواج في الأخير وسط جو احتفالي تظهر فيه الوحدة الأصيلة بينهم.

وتبدأ المشاكل بين الزوجين في الظهور خاصة بعد أن حبلت "صدفة"، الأمر الذي ارق عبد الودود ويجعله يفكر في مستقبل ابن لا هوية له ولا وطن...

ولكي ينقلنا المخرج من المستوى الخاص إلى المستوى العام، وظف المخرج شخصية أخرى ممثلة في صحفية شابة تأخذ استراحة في كوخ عبد الودود، وبعد علمها بقصة هذين الزوجين تحاول عرضها على الرأي العام من خلال الصحيفة التي تعمل فيها، لكنها تواجه الرفض من مدير تحريرها الذي يتخوف من اتجاهات سياسية غير مسموح بها من السلطة، غير أنها في النهاية تتمكن من نشر الموضوع فتتحول قضية عبد الودود إلى قضية قومية تشغل بال الرأي العام الذين يأتون إلى عبد الودود لمؤازرته حاملين شعارات الوحدة العربية، غير أنهم ينفضون في الأخير ويحاول عبد الودود وزوجته يحاولون اللحاق بهم، فيقف في طريقه حرس الحدود الذين يمنعونه من ذلك وهم يصوبون بنادقهم نحوهما...غير أن هذه النهاية المعبرة تثيرا أيضا مشاعر التحريض

ضد من فرضوها، وتمثل في ابسط معانيها صيحة استنفار للعمل جديا على حل هذه المشكلة وعدم التوقف عند "حدود" الشعارات.

وهكذا استطاع فيلم "الحدود" بهذه المعالجة الكوميدية الراقية الجذابة أن يناقش اخطر القضايا العربية والمشاكل القومية التي تواجه الوحدة العربية، واستطاع أن يحقق اكبر نجاح جماهيري في العالم العربي.(1)

إن السينما السورية التي تعثرت كثيرا سواءا عن طريق القطاع الخاص الذي انحدر في اغلب أفلامه نحو السوقية والتجارية، أو القطاع العام الذي انحرفت بعض أفلامه نحو الشكلية أو فشلت في التواصل مع الجمهور، استطاعت في النهاية أن تجد طريقها وقدمت أفضل الأفلام المعبرة عن القومية على مستوى التجربة السينمائية العربية عموما.

3)- التجربة السينمائية في العراق وأبعاد التوجه العربي:

3)-1- البعد الوطني:

3)-1-1- الأفلام الاجتماعية:

من الواضح أن الاتجاه الاجتماعي للأفلام العراقية هو الاتجاه الغالب، وتختلف داخله مستويات الأفلام من الميلودراما الاجتماعية على غرار فيلم **"من المسؤول؟"** لمخرجه عبد الجبار توفيق ولي الذي تتوالى على شخصيته الرئيسية العديد من النكبات والفواجع مما يجبرها على السقوط، وذلك من خلال طرح مشكلة اجتماعية بالغة الأهمية في ذات الوقت، إنها مشكلة مواجهة الموظف الشاب البسيط لحقيقة أن زوجته التي اختارها كانت قد فقدت عذريتها في صغرها لأسباب خارجة عن إرادتها، ومتابعة تطور عواطفه وموقفه اتجاهها، فيصاب الشاب بالذهول ولكنه يقتنع في الأخير بعدم مسؤولية الفتاة فيما جرى ويقبلها زوجة له، وفي غمرة العيش الصعب للزوجين تصاب الفتاة بمرض رئوي يجبر زوجها على نقلها إلى المستشفى، لكن الطبيب المشرف على علاجها لا يعتني بها فتموت، وفي آخر لحظة يكتشف الشاب أن هذا الطبيب هو نفسه الذي اغتصبها حين كانت صغيرة، فيذهب إلى مكتبه ويهوي بتمثال صغير موجود على المكتب فوق رأسه ليرديه قتيلا، وتنتهي حياة هذا الرجل الطيب الذي خسر زوجته بالدخول إلى السجن حيث يتساءل: من المسؤول؟ (2)

أما فيلم **"سعيد أفندي"** فيأتي (إلى جانب الفيلم السابق) ليعيد الثقة للناس في إمكانية حصول نهضة سينمائية عراقية راقية، ويضع اللبنة الأولى في أساس صناعة وفن سينمائي في العراق.

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:104، 112.

(2): قيس الزبيدي:م،س،ذ،ص ص:204، 207

قصة الفيلم تدور حول شخصية المعلم "سعيد أفندي" الذي لا يملك دارا فهو ينتقل باستمرار من بيت إلى آخر حتى يستقر في بيت مجاور للاسكافي "عبد الله الركاع" وتتوطد بين العائلتين العلاقة وتصبح بينهما صداقة كبيرة، وفي احد الأيام وخلال شجار أطفال يصاب ابن سعيد أفندي بحجر من قبل احد الأطفال وينقل إلى المستشفى، ويعتقد الأب(سعيد أفندي) أن ابنة الاسكافي الخرساء هي التي ضربته بالحجر فيقرر الانتقام لابنه، لكن مع شفاء ابنه يعدل عن الانتقام ويبقى على خلاف مع جاره الاسكافي، وذات يوم يتلف حذاء سعيد أفندي ويطلب من ابنه أخذه إلى اسكافي أخر غير جاره، وفي الطريق يلمح جاره الاسكافي ابن سعيد أفندي فيأخذ منه الحذاء ويصلحه ثم يعيده بنفسه إلى جاره وصديقه سعيد أفندي.(1)

بينما تعتبر مجموعة أفلام التحليل الاجتماعي السياسي ارفع مستويات الاتجاه الاجتماعي، حيث تتمثل فيها المحاولة الجادة للتعبير عن مشاكل المواطن العربي في العراق ومعاناته وما يخوضه من صراعات مع قوى الاستغلال والقهر قبل الثورة وفلول قوى التخلف بعدها.

ويقدم لنا فيلم **"النهر"** لفيصل الياسري الصراع بين الصيادين الفقراء والتاجر الكبير "سبتي" الذي يحتكر جهودهم حيث يعملون لحسابه ويفرض عليهم حسابه باعتباره المشتري الوحيد، ويحاول "صالح" الصياد الفقير أن يجمع الصيادين حوله للتحرر من سيطرة "سبتي" لكنه يفشل ويضطر إلى الخدمة في احد القصور ثم عند "سبتي"، وخلال حركته نكتشف بعض خفايا المجتمع وتناقضاته المتصارعة التي تجري في إحدى مدن الجنوب في فترة الحكم عقب نكسة 1967.

أما فيلم **"بيوت في ذلك الزقاق"** للمخرج قاسم حول، فيتعرض لاستغلال مجموعة من الأهالي الفقراء الذين يقومون ببعض الأعمال اليدوية داخل البيوت لحساب احد الرأسماليين مقابل أجور زهيدة ودون أي ضمانات، ويكتشف صحفي شاب من حزب "البعث" هذا الوضع خلال تحقيق صحفي ويحاول أن يفضحه لكنه يواجه بالقوى المستغلة ويصطدم بالمسؤولين في الجريدة وأخيرا يلقى مصرعه ويلقى القبض على رفاقه، لكن الحزب الذي ينتمي إليه يعد لمظاهرة تخترق شوارع بغداد رغم تصدي الشرطة.(2)

غير أن هذا الفيلم من ناحية المعالجة الفنية لم يوفق كما يجب في عرض قضيته دراميا، حيث كان الانتقال بين المشاهد دون روابط واتسم بعضها بإيقاع بطيء يصيب المتفرج بالملل، ونجد بعض المشاهد الأخرى لا نجد ما يربطها بالأحداث السابقة.

---

(1):قيس الزبيدي:م،س،ذ،ص:208.

(2):رضا الطيار: م،س،ذ،ص ص:35، 36.

ويعالج فيلم **"التجربة"** للمخرج فؤاد التهامي وضع الفلاحين في إحدى قرى الريف العراقي بعد ثورة 1968 حيث أصبحت الأرض غير قابلة للزراعة بسبب الإهمال السابق وانتشار الملوحة، فتقرر الجمعية التعاونية التي تستهدي بأفكار الحزب نقل الفلاحين إلى ارض أخرى صالحة يزرعونها جماعيا لحين استصلاح ارض القرية، لكن الإقطاع من أصحاب النفوذ والبساتين والأغنياء يعارضون المشروع لأنهم يرون فيه نهاية لنفوذهم وقضاءا على مصالحهم الشخصية.

ولكن ما يؤخذ على الفيلم نبرته الزاعقة، وجمود شخصياته في أشكال نمطية تفقدها حيويتها الإنسانية وتنزع عنها خصوصيتها الأمر الذي جعل الفيلم يبتعد في رسم شخصياته عما هي عليه في حقيقة الواقع المحلي للفلاح العراقي البسيط.

ويبقى فيلم **"الظامئون"** أفضل أفلام هذا الاتجاه من خلال تميزه عنها بما يثيره من إيحاءات عامة ترتفع به عن حدود ما يعرضه ويجعلنا نتجاوز عن هفواته وقصوره. تتجمع خيوط الصراع في هذا الفيلم حول دعوة "الزاير" الذي يدعو إلى حفر بئر ترتوي منه القرية وتقاوم الجفاف الذي يجتاحها، ومع "الزاير" نجد ابنه "هاشم" الذي يمثل الشباب الايجابي ويرتبط بدعوة والده، وفي المقابل نجد شخصية "حسين" الشاب الأناني الذي يغرر بالأرملة المسكينة ثم يتخلى عنها والذي يدعو إلى الرحيل إلى المدينة ويقتنع "هامل" بدعوته، وعند الانتهاء من حفر البئر يفاجأ "الزاير" بملوحتها فيقرر حفر بئر جديدة ويستجيب اثنان من أهل القرية في الحفر بينما يرحل "هامل" وابنته ومعهما "حسين" وكان القرية قد تطهرت من الفساد وعوامل الضعف برحيل أصحاب الشر فيه، وتحت سواعد الرجال القوية تنكشف البئر الجديدة عن مائها العذب.[(1)]

ربما يؤخذ على الفيلم عدم ارتباطه بالأوضاع الاقتصادية السائدة في زمان ومكان الأحداث وافتقاد سلطة الدولة أو من يمثلها في القرية، كما اعترض البعض على اختيار موضوع الظمأ في حد ذاته في بلد يقطعه من شماله إلى جنوبه نهري دجلة والفرات وشط العرب، وقد يؤخذ عليه من الناحية الدرامية جمود الشخصيات ومن الناحية الفنية المبالغة أحيانا في إبراز التكوينات الشكلية للصورة مما يضعف وحدة العرض، ويرى بعض النقاد انه كان من الأجدر بصانعي الفيلم أن ينهوه مع الضربات الأولى لسواعد الرجال في المرة الثانية قبل ظهور الماء العذب فقد حولوا بذلك الدراما إلى ميلودراما.

غير انه من الممكن قبول الفيلم في حدوده التي طرحها، فالعطش في العراق وارد بعيدا عن الأنهار، والفكرة في مجملها بما تحمل من رموز العطش والماء والبئر ترتبط بالإنسان العربي في العراق وفي غير العراق، والشخصيات التي يقدمها شخصيات عربية في تصرفاتها، والفيلم عموما فيلم أفكار قبل أن يكون فيلم شخصيات والقضية التي يثيرها من خلال هذه المشكلة الرمز تعبر عن الإنسان العربي وأوضاعه الحالية بقوة.

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:52، 56.

3)-2-1. الأفلام الوطنية:

ما إن استقر الوضع في الجمهورية العراقية حتى سلكت الشركات السينمائية الخاصة طريقها لإنتاج أفلام وطنية سموها مجازا أفلاما سياسية وذلك لأنها تؤرخ لمشاهد المظاهرات ومقاومة الاستعمار ومشاهد السجون والتعذيب والاستشهاد وكذا القمع ثم النصر...من أهمها: "إرادة الشعب"، "من اجل الوطن"، "فجر الحرية"، "أنا العراق"...إلا أن هذه الأفلام كانت سطحية وبسيطة لدرجة السذاجة ولم تستطع التعمق في الوضع النفسي للناس والشعور الوطني بعد انتصار الثورة.

ونجد الاتجاه الوطني في التجربة السينمائية العراقية بارزا خاصة في فيلمي **"نبوخذ نصر"** للمخرج كامل العزاوي الذي أنتج سنة 1962من إنتاج شركة "شهرزاد للأفلام الملونة" وهو أول فيلم تاريخي عراقي بالألوان، يروي قصة الملك "نبوخذ نصر" في التاريخ البابلي وما واجهه من حروب خرج منها منتصرا وما حققه من انجازات حضارية للعراق قبل آلاف السنين، كان الفيلم تراجيديا مشوبا بالخيال الشاعري حيث أراد من خلاله المخرج إنتاج شيء من التاريخ العراقي المدهش.[(1)]

بالإضافة إلى فيلم **"الرأس"** للمخرج فيصل الياسري الذي أخرجه عام 1976، وهو الفيلم الذي يبدأ بمقدمة تاريخية عن عصر الملك "سنطروق" الذي لقب نفسه بملك العرب قبل ظهور الإسلام بأربعمائة سنة تقريبا، ولكن الفيلم تدور أحداثه في العصر الحديث وهي عن سرقة رأس تمثال هذا الملك، ومطاردة اللصوص الأجانب حتى يتم استرجاع هذا الأثر، ومن شان هذه الفكرة أن تؤدي إلى إنعاش الإحساس بالانتماء الوطني من خلال إحياء جذوره التاريخية والحرص على آثاره.

ومن الأفلام الوطنية ما يتعلق بالأحداث المعاصرة أو التاريخ القديم نجد فيلم **"الأيام الطويلة"** للمخرج توفيق صالح عام 1980 الذي يتناول متابعة احد الشباب الثوري المناهض للحكومة في العصر السابق، في محاولته للهرب بينما تطارده السلطة لتنفيذ الحكم عليه بالإعدام، والفيلم يقدم لنا صورة عن الإنسان العراقي وتقريبها من القلب لما امتاز به الفيلم من رهافة الحس في تقديم شخصياته الرئيسية في لحظة إنسانية من لحظات الضعف والقوة معا دون التورط في أي خطابية، وهو من خلال فراره يتعرض لشرائح ونماذج مختلفة من الشعب بحيث تصبح هذه الرحلة رحلة ضمير هذا الشعب، قدمها الفيلم ببساطة ولغة سينمائية على قدر كبير من الجاذبية.

---

(1): قيس الزبيدي:م،س،ذ،ص ص:210، 211.

كذلك نجد فيلم**"المسألة الكبرى"** للمخرج محمد شكري جميل في 1982 الذي تناول فيه احد مراحل الكفاح الوطني ضد المستعمر الانجليزي، وقد اختار واحدا من أكثر المراحل أهمية في تاريخ العراق عندما فرض الانجليز الوصاية على العراق ولجؤوا إلى فرض ضرائب جديدة لتعويض ما أنفقوه في الحرب العالمية الثانية.

ومن الأفلام الوطنية كذلك فيلم **"الحدود الملتهبة"** لمخرجه صاحب حداد عام 1974 الذي يتعرض للحرب العراقية الإيرانية المحتدمة آنذاك، غير أن الفيلم مليء بالخطب والدروس المباشرة وكان توقفه عند كل معركة مملا.[(1)]

من الملاحظ في السينما العراقية سواء الاجتماعية أو الوطنية هو إقحام شخصية سياسية التي تمثل فكر الحزب والتمهيد للثورة والقيادة نحو التغيير، ومن ثم الربط بين السياسة والقضايا الوطنية والأوضاع الاجتماعية، بالإضافة إلى محاولة التركيز على الربط بين الوضع المحلي الخاص وبين القضايا العربية القومية، أي التعبير عن الشخصية العربية في العراق في عدة مستويات بالموازاة مع التعبير عن الهوية العربية، واستطاعت بذلك أن تقدم نماذج مما يجب أن يكون عليه الفيلم الوطني وعلاقته بالبعد القومي.

3)-2- البعد القومي:

3)-2-1. الإنتاج السينمائي العربي المشترك:

من مظاهر التوجه للسينما العراقية هو ظاهرة الإنتاج المشترك مع العرب، كانت البداية مع أول انتاجاتها الروائية الطويلة كفيلم **"القاهرة/ بغداد"** للمخرج المصري احمد بدرخان الذي كان إنتاجا مشتركا مع مصر(إنتاج مشترك بين إسماعيل الشريف من العراق وشركة اتحاد الفنيين المصريين) وكذا فيلم **"ابن الشرق"** للمخرج نيازي مصطفى عام 1946 الذي كان إنتاجا مشتركا مع مصر(شركة الأفلام الرشيد المصرية العراقية)، وقد تم تصوير هذين الفيلمين في استوديوهات مصر والأهرام، بمشاركة ممثلين عراقيين ومصريين.

وعندما أنتجت السينما العراقية أول فيلم عراقي دون اشتراك وهو فيلم **"عليا وعصام"** للمخرج اندريه شاتان سنة 1948، تم عرضه في حينه بالقاهرة، وتكرر الإنتاج العربي المشترك بين العراق/ لبنان في فيلمي "غرفة رقم 7" للمخرج العراقي كامران حسني في 1964، وفيلم" وداعا يا لبنان" لمخرجه حكمت لبيب في 1967.

ومن مظاهر التوجه العربي للسينما في العراق أيضا هو استخدام أسماء المدن العربية في عناوين الأفلام مثل

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:58، 59.

"القاهرة/بغداد"، "وداعا يا لبنان"، كذلك تصوير الأفلام في أكثر من بلد عربي كما نجده في فيلمي المخرج فيصل الياسري: ("الرأس" 1976، "القناص" في 1979) اللذان تم تصوير أحداثهما بين بغداد، بيروت ودمشق، وشارك فيهما ممثلون من العراق، لبنان وسوريا.

ولعل من أهم سمات هذا الإنتاج السينمائي العراقي المشترك مع العرب هو الاستعانة بالفنانين والمخرجين والكتاب العرب وكان أولهم المخرج المصري احمد كامل مرسي الذي اخرج فيلم **"ليلى في العراق"** في 1949 ومثل فيه المطرب محمد سلمان من لبنان، بالإضافة إلى أفلام عراقية أخرى هامة تكفل بإخراجها مخرجون مصريون هم على التوالي حسب ظهور أفلامهم: (فؤاد التهامي)في "التجربة" سنة1977 ،(توفيق صالح)في"الأيام الطويلة" في 1980،(صلاح أبو سيف) "القادسية" في 1982، (إبراهيم عبد الجليل) في "فائق يتزوج" في 1984...كما شارك الكاتب المصري "صبري موسى" في كتابة سيناريو فيلم "الأسوار" في عام 1979. (1)

ولاشك أن هذا التوجه في حد ذاته له دلالته العربية الواضحة، وهو في الواقع استثمار لوحدة الهوية من اجل تحقيق أهداف عملية، فإذا كان ضمن تجربة مصر في السينما الاستعانة بفنانين عرب للتمثيل والغناء في أفلامها لضمان رقعة أوسع من التوزيع، فان التجربة العراقية باستعانتها بالمخرجين المصريين على وجه الخصوص استطاعت بالفعل أن تدفع دوران عجلة الإنتاج سواءا في بدايته الأولى أو في طفرته الأخيرة، وهو الأمر الذي لا يمكن بدونه تحقيق الوجود للسينما أصلا بغض النظر عن تعبيرها عن الهوية أو عدم تعبيرها.

ونجد أن ما قدمه المصريون من أفلام يختلف كثيرا عما قدمه العراقيون أنفسهم في أفلامهم من ناحية التعبير عن الهوية العربية، وهي جميعا بمثابة محاولات نحو النضج الذي اقتربت منه في بعض نماذجها، وإذا كانت مشاركة الفنانين والمخرجين العرب في الأعمال العراقية لا تنحصر في مجال القيمة العملية للفيلم، بل تتجاوزها إلى تحقيق فوائد أخرى في مراحل مختلفة منللعمل لعل ا ْبسطها تبادل الخبرات من خلال الاحتكاك العملي الذي لا يمكن تحقيق أي تطور بدونه، ومن هذه الناحية فان كل تقارب وتداخل بين الخبرات الفنية العربية على أي مستوى من المستويات لا يخلو من فائدة سواء بالنسبة لتدعيم الهوية القومية العربية أو التعبير عنها.

---

(1): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص ص:47، 49.

3)-2-2. أفلام عن الحروب العربية:

نجد من الأفلام التي قصد بها التعبير عن الهوية القومية العربية من خلال التركيز على هموم عربية أساسا فيلمي:**"القناص"** للمخرج فيصل الياسري 1979 و**"القادسية"** للمخرج صلاح أبو سيف 1982، غير أن الفيلم الأول اكتفى بالبعد الإنساني لأحد ضحايا رصاصة القناصة في الحرب اللبنانية، ولم يشأ مخرجه على حد قوله أن يقوم بتحليلات سياسية آو عسكرية إلا بقدر ما يسمح به الموقف، حيث اقتصر على الإشارة والتلميح والرمز...الأمر الذي جرد هذه الحرب في لبنان من هويتها وافقد الفيلم فرصة تنوير وعي الجمهور بخصوص هذه الحرب وأبعادها.

أما الفيلم الثاني (**"القادسية"**) فلم يستطع هو الآخر تحقيق الطموح المنتظر بتقديم فيلم قومي يرتقي إلى مستوى عظمة اللحظة التاريخية التي يتناولها ويمد منها الخيوط المضيئة لواقعنا المعاصر، أي توظيف التراث الإسلامي فيما يعين المشاهد على فهم حياته المعصرة وحل مشاكلها، وكان من الفروض تقديم وجهة نظر معاصرة للإسلام عن حرب إسلامية أساسا وإضافة جديدة من خلالها لمفهوم القومية العربية، لكنه اكتفى بتقديم بعض الأفكار القديمة ولم تكن معالجة بطريقة مقنعة في بعض الأحيان.[1]

فالأصالة في الأفلام لا تعني مجرد الارتباط بالماضي التراثي (إسلاميعربي/ شعبي) لا ْن الماضي وحده إن لم يكن معاصرا ، هو جثة هامدة لا نفع فيها في أحسن الأحوال أو قوالب يؤدي التمسك الشكلي بها إلى الجمود وانتفاء المعنى، كما أن المعاصرة لا تعني تناول أحداث تجري في الزمن الحاضر، لان تناولها دون ربطها بجذورها الاجتماعية التي هي في النهاية جذور تاريخية (تراثية) تصبح لا قيمة لها وتفقد المعنى كذلك، ومن ثم لا انفصام بين الأصالة والمعاصرة.

ولا يرتبط فشل هذه الأفلام في تحقيق هدفها القومي بنوعية توجهها، وإنما يرجع في الأساس الأول إلى ضعف معالجتها والدليل على ذلك نجاح أفلام أخرى في تحقيق هذا الهدف من خلال نفس التوجه القومي العام كما في الفيلم المصري "الناصر صلاح الدين" و الفيلم السوري"الحدود"...

ومن الأفلام التي حاولت التعبير عن القومية العربية بأبعادها الخاصة والعامة بالتعرض للحروب العربية نجد فيلم **"الأسوار"** لمخرجه محمد شكري جميل في 1979 الذي تدور أحداثه في 1956 في عصر **"نوري السعيد"** ومحاولة ربط العراق بالأحلاف العسكرية الغربية، وردود أفعال الشعب على هذه المحاولات واستجابته لما يدور في مصر خلال هذا العام من أحداث ملتهبة (تأميم القناة- العدوان الثلاثي...).[2]

---

(1):رضا الطيار:م،س،ذ،ص:25.

(2):هاشم النحاس:منس،ذ،ص58.

فالفيلم يكشف عن بشاعة السلطة الإرهابية القاتلة في عهد نوري سعيد وحلف بغداد، كما يكشف خلال أحداثه عن أعوان السلطة المستغلين وغيرهم من المرتشين ولا يحصر نفسه داخل هذه الأحداث العراقية الداخلية وإنما يربط بينها وبين ما يجري في مصر من أحداث وعدوان مما يشعل حماسة الشباب في العراق ويستجيب نبض الشارع العراق لنبض الشارع في مصر من خلال المظاهرات وإلصاق مؤيدة لمصر في كفاحها والحرص على متابعة خطب عبد الناصر ولو كلفهم ذلك لحياتهم...فالفيلم يستحق التقدير من ناحية التعبير عن الهوية الوطنية والقومية في آن واحد، فهو ذو توجهات سياسية صحيحة وواضحة من خلال الربط القوي بين الحركة الوطنية والحركات القومية على قدر كبير من التماسك يندر وجوده في أفلام عربية فضلا عن تميزه بمعالجة فنية راقية في كثير من المشاهد.

غير أن الفيلم في استخدامه للمونتاج المتقاطع للأحداث بين الماضي والحاضر بشكل جديد التداخل وبإيقاع حاد، جعل المتابعة غير ميسرة دائما، كما أن الاهتمامات التشكيلية بإلحاح مما اضعف وحدة البناء وشتت المشاعر رغم أن الفيلم حافظ على وحدة الأسلوب عامة.

وهكذا يمكننا أن نخلص مما سبق إلى أن التجربة العراقية في السينما كانت في أفضل حالاتها من ناحية التعبير عن هويتها القومية العربية عندما كانت في أفضل حالاتها تعبيرا عن هويتها المحلية، ويظهر ذلك جليا من خلال مجموعة أفلامها الاجتماعية والوطنية التي تربط الأحداث الوطنية بالقضايا القومية المعاصرة التي يغلب على جلها المسحة السياسية الواضحة.

4)- التجربة السينمائية في الجزائر بين النزعة الذاتية والقومية:

4)-1- أفلام الموجة الأولى وحرب التحرير:

لقد أدى ميلاد السينما في الجزائر في أحضان الثورة إبان حرب التحرير إلى أن تكون سينما ملتزمة منذ البداية، فكانت سلاحا في أيدي الثوار يعبرون بها عن أهدافهم ومبادئهم، وبعد الاستقلال ظلت على التزامها بالتعبير عن حركة المجتمع الجديد، وقد ساعد في ذلك تبعيتها تماما للدولة، فقد كانت الجزائر الدولة العربية الوحيدة التي تسيطر فيها الحكومة على سوق السينما سيطرة شاملة، وبالتالي حرصت على استخدامها في التعبير عن خياراتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والدعاية لخططها التنموية، وفي نفس الوقت سعت إلى الالتزام بالتعبير الجاد عن المواطن العربي في الجزائر، ثم التعبير عن الهموم العربية القومية لاحقا.

وقد جاء إنتاج التجربة السينمائية الجزائرية في مرحلة الموجة الأولى متعلقا بحرب التحرير وما سبقها من إرهاصات أو لحقها من آثار، ومن ثم يمكن تقسيم أفلام هذه المرحلة إلى ثلاثة أقسام هي:

أولا: أفلام عن إرهاصات الثورة: مثل: توفيق فارس في "الخارجون عن القانون" 1962، سيد علي مازيف "عرق اسود" 1962، احمد سالم "منطقة محرمة" 1972، محمد الأخضر حمينة "وقائع سنين الجمر" 1974...

والمقصود **بالخارجين على القانون** في الفيلم الأول السكان الذين رفضوا الخضوع للقانون الفرنسي وأصروا على الاحتفاظ بقانونهم الخاص في تحقيق العدالة، فكانوا من أول المناوئين للنظام الاستعماري الذي اعتبرهم من جانبه عناصر فوضى ل بد من القضاء عليهم.

ويتناول فيلم **"عرق اسود"** نضال الشعب الجزائري أيام الاحتلال الفرنسي، حيث تدور أحداثه في قرية منجمية (الونزة) تهيمن عليها أقلية أوربية تشغل آلاف العمال الجزائريين، وفيه يبدأ التمرد ضد الشركة المشغلة وزيف النشاط المزور للنقابات الانتهازية، ويقود القمع العنيف للإضراب العمالي إلى إدراك العمال لضرورة سلوك الطريق النضالي.

وفي **"منطقة محرمة"** نجد سكان إحدى القرى الذين يعانون من سيطرة التاجر الغني وهيمنة الاستعمار الذي يفرض الضرائب الباهظة ويصادر أملاك الناس، وفي الليل يأتي أناس مجهولون يحملون رسالة الكفاح المسلح ويقيمون تدريجيا نظاما جديدا، وينخرط في هذا التيار جميع ضحايا العدوان والاضطهاد وتندلع الثورة.[(1)]

ولاشك أن فيلم **"وقائع سنين الجمر"** هو أهم أفلام هذه المجموعة وواحد من أهم الأعمال الجزائرية عموما وأكثرها شهرة خارج الجزائر لحصوله على جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي لعام 1975، والفيلم عبارة عن ملحمة سينمائية تروي كفاح الشعب الجزائري من اجل الأرض والاستقلال والكرامة[(2)]، وقد ضم الفيلم خمس لوحات تمثل"سنوات الرماد"، "سنوات الجمر"، "سنوات العربة"، "سنوات التحميل أو الضغط"، "سنوات النار"، حيث تعرضت اللوحة الأولى إلى طرفين متنازعين ينتميان إلى نفس العرش في منطقة "الحضنة" وهم في صراع مستمر على الماء الذي هو مصدر الحياة بالنسبة لهؤلاء الفلاحين وهو الوضع الذي لا يترك لهم خيارا سوى الهجرة نحو المجهول أو البقاء والاقتتال مع أبناء العمومة.

---

(1):شفيقة جوباني:م،س،ذ،ص ص:72، 78.

وفي اللوحة الثانية **"سنوات الجمر"** فقد خصصها لتوضيح نوايا الحركة الوطنية من خلال محاولة إدماج المهاجرين العائدين من أوربا في السياسة مع إبراز تأثير الحرب العامية الثانية على الجزائريين من خلال تأييد بعضهم لهتلر.

وفي **"سنوات العربة"** يصور لوحة رهيبة لداء "التيفيس" الذي تسبب مع نهاية الحرب العالمية الثانية في موت آلاف الجزائريين ويصور الموت الجماعي وانتشار الجثث في كل مكان.

اللوحة الرابعة **"سنوات الضغط"** تبرز الصراع بين "المركزيين" و"المصاليين" داخل حزب الشعب.

وفي الأخير تبرز **"سنوات النار"** انتصار الخيار المسلح والمقاومة العسكرية لمواجهة الاستعمار الفرنسي.(شفيقة ص95)

فالفيلم في مجمله يبين كيف اختمرت عوامل الثورة تدريجيا من خلال متابعتنا لقصة فلاح شاب يبدأ بالكفاح ضد جفاف الأرض في القرية التي يستأثر المستعمر بمائها لمزارعه، فينتقل إلى المدينة فلا يكون اسعد حالا حيث يدخل في سلسلة من المعاناة تكشف عن صعوبة الحياة وسط انتشار للأوبئة والأمراض مع تزايد الضغوط السياسية للمستعمر والصراع داخل حزب الشعب، وتنتهي به إلى الانخراط في صفوف المجاهدين مع بداية ثورة التحرير.

والفيلم فضلا عن قدرته الفائقة في التعبير عن صراعات ومشاكل الإنسان العربي في الجزائر في هذه المرحلة مما اقتضاه تغطية كبيرة من الأحداث تمتد على مساحة واسعة من الزمان والمكان، تم تنفيذه على قدر كبير من الإحكام والحساسية، وان كان يؤخذ على الفيلم ميله إلى الإبهار والميزانية الكبيرة التي استنفذها، وعدم إبرازه للعلاقة بين المستعمر والمستعمر، مما يكشف عن تبعيته لأسلوب الغرب في المعالجة والتنفيذ ويفقده قدرا كبيرا من أصالته.[1]

ثانيا: أفلام عن حرب التحرير: منها: "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع في 1965، "ريح الاوراس" لمحمد الأخضر حامينا في 1966، "الطريق" لمحمد سليم رياض في 1968، "حسن طيرو" لمحمد الأخضر حامينا في 1968، "الجحيم في سن العاشرة" وهو خمسة أجزاء لخمسة مخرجين، "الأفيون والعصا" لحمد راشدي في 1970، "دورية نحو الشرق" لعمار العسكري في 1972.

واهم أفلام هذه المجموعة وأقواها تعبيرا عن الإنسان الجزائري ومن أقربها إلى الجمهور العربي هو فيلم **"ريح الاوراس"**، ويرجع ذلك إلى بساطة عرضه ولما يمتاز به من الشفافية والشاعرية ،والفيلم يروي قصة مأساة أسرة جزائرية شردها الاستعمار حيث قتل رب الأسرة واعتقل الابن، فراحت الأم تبحث عنه بين مراكز الاعتقال والسجون حملة معها دجاجتها حتى تقايض الفرنسيين بها مقابل إطلاق سراح ابنها، وعندما تجده تبقى ترقبه بنظراتها ولكن عندما يختفي مرة أخرى تفقد وعيها فوق الأسلاك الشائكة المكهربة.

أما فيلم **"الليل يخاف من الشمس"** فيروي مسيرة ونهاية حرب التحرير في أربع لوحات تمثل كل منها عنوانا، فقد حملت الأولى عنوان "كانت الأرض عطشى" وهي تتناول مظاهر القمع وبشاعة وظلم المستعمر، والثانية بعنوان "طريق السجن" التي تروي الأم ومعاناة فئات الشعب المشاركة في المعركة، بينما جسدت اللوحة الثالثة مظهرين فرديين عن مأساة جماعية من خلال قصتي "صليحة" و"فاطمة".

ويتعرض **"الطريق"** إلى الحياة داخل المحتشدات وذلك من خلال مجموعة من الرجال المعتقلين بعد ثلاث سنوات من اندلاع الثورة، لكنهم لا يستسلمون داخل المعتقل ويستمرون في الارتباط مع الكفاح من خلال إعداد برنامج لمحو الأمية ونشر الوعي السياسي والقيام بإضرابات ويحاولون الهروب من السجن...

وفي **"حسن الطيرو"** قصة لبرجوازي صغير يدخل حلقة العمل الثوري رغما عن ارادته، لينتهي في الأخير بالانتماء الحقيقي للثورة من خلال الوعي السياسي.

ويتكون "الجحيم في سن العاشرة" من خمسة أجزاء عن خمسة مخرجين يحكي كل منهم قصة أطفال عايشوا حرب التحرير.

ويحكي فيلم **"الأفيون العصا"** عن رواية للكاتب الجزائري مولود معمري قصة قرية جزائرية **"ثالة"** إبان حرب التحرير عبر شخصية الطبيب الجزائري "بشير" الذي يغادر الحياة المترفة في العاصمة هروبا من ملاحقة الجيش الفرنسي ليلتحق بالجبال، كما يصور مظاهر التفاف الشعب بالثورة واحتضانهم لها.

ورغم أن الفيلم وقع أسير الأسلوب الهوليودي في تقديم المعارك مما افقده خصوصيته الجزائرية، إلاّنه ينجح في تحقيق الإثارة الحماسية والمشاركة الوجدانية خاصة في المشهد الأخير عندما ينطلق أهل القرية الذين ينفجرون بالتحدي من خلال التكبير والزغرودة الجماعية في وجه البنادق الصوبة نحوهم على اثر استشهاد احد أبناء القرية أمامهم رميا بالرصاص.

وفي **"دورية نحو الشرق"** قصة لدورية من جيش التحرير الوطني ونتابع مهمتها المتمثلة في نقل أسير فرنسي إلى تونس مرورا بالأسلاك المكهربة عبر الحدود، وخلال الطريق تشتبك الكتيبة عدة مرات في معارك ضد الجيش الفرنسي، وفي النهاية ورغم وصول الدورية نحو الحدود، تنتهي المهمة بإبادة جميع المجاهدين باستثناء عبور واحد فقط من الدورية للحدود إلى تونس ومعه الأسير.

والفيلم يتضمن التضحيات اليومية للشعب الجزائري بمختلف أطيافه ومساندته للثورة التحريرية، غير أن إيقاعه البطيء والخطب الكثيرة المكررة والمعارك الهوليودية أضعفت من سرد الموضوع، كما أن الأداء التمثيلي قد أصابه بعض الافتعال أحيانا من خلال الشخصية الايجابية المفرطة التي صور بها البطل.

ثالثا: الأفلام المتعلقة بمخلفات الحرب: أهمها: فيلم "سلم حديث العهد" لجاك شاربي في عام 1964، "الإرث" لمحمد بوعماري" سنة 1974.

يتناول الفيلم الأول **(سلم حديث العهد)** المشاكل النفسية للأطفال اليتامى داخل مراكز الإيواء نتيجة للآثار التي خلفتها الحرب وانعكاسها على سلوك الأطفال من خلال لعبة ينقسم فيها الأطفال إلى فريقين احدهما يمثل جبهة التحرير والآخر يمثل منظمة الجيش السري، وتنتهي اللعبة بطلقة نارية حقيقية.

وفي الفيلم الثاني **(الإرث)** يتناول المخرج قصة معلم القرية الذي فقد القدرة على النطق نتيجة التعذيب الوحشي الذي تعرض له من طرف الاستعمار، وبعد الاستقلال يعود أفراد القرية اللاجئين إليها من اجل إعادة بنائها وتشييدها، وعبر أحداث الفيلم نكتشف شخصية "فطومة" زوجة هذا المعلم التي تحاول أن تساعده على استعادة النطق من جديد، كما تساهم في فضح احد الانتهازيين الذي يبيع مواد بناء مغشوشة لآهل القرية.

غير أن إيقاع الفيلم كان بطيئا جدا، فالأحداث لا يكاد يظهر فيها تطور واضح والقطات بها كثير من التكرار، كما أن شخصية المرأة فيه قد رسمت بشكل مبالغ فيه، مما اضعف العمل رغم ذكاء الفكرة التي حاولت التعبير عن طموحات الإنسان في الجزائر من اجل معالجة مخلفات الاستعمار من تدمير مادي ومعنوي.

4)-2- الموجة الثانية والتغيير الاجتماعي:

وتأتي هذه الموجة من الأفلام مع قدوم الجيل الثاني من المخرجين، وإذا كان الجيل الأول قد عاصر الثورة وتأثر بها في صغره وعبر عنها من خلال أفلام الموجة الأولى، فان الجيل الثاني قد عايش الاستقلال وشهد السنوات الأولى لعهد الدولة الفتية.

ومن أهم هذه الأفلام نجد:

فيلم **"الفحام"** للمخرج محمد بوعماري في عام 1972، يتجه الفيلم إلى الواقع المعاش من خلال قصة حطاب يحول الخشب إلى فحم ليبيعه في سوق القرية، وتعينه زوجته على مواجهة مصاعب الحياة فهي تقوم بصناعة الأواني الفخارية، ولكن ومع التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة التي ظهرت بعد الاستقلال مثل ظهور الغاز الطبيعي أدى إلى كساد بضاعته ويدخل في ضائقة مالية، مما يدفعه إلى الدخول في دوامة من الصراع الاجتماعي: صراع بين الواقع الجديد الذي فرضته عليه هذه التغيرات الاقتصادية وما يترتب عنها من التحاقه وزوجته للعمل في المصنع وإرسال الأطفال إلى المدرسة، والصراع مع مبادئه التي فرضتها عيه التقاليد البالية والخوف من أقاويل وهمسات الجيران...ليقرر هذا الفحام في الأخير الاستجابة ومواكبة التطورات الجديدة للمجتمع.

يعتبر هذا العمل من أهم الأفلام التي تستحق التنويه كونه أول الأفلام التي تتخذ اتجاها مغايرا عن الأفلام التي استغرقت في التغني بأمجاد وبطولات المضي أو إبراز المعاناة التي خلفها الاستعمار، فهو يمثل انطلاقة عهد جديد في السينما الجزائرية ولعله أدق أفلام هذه الموجة تعبيرا للاتجاه الجديد.

أما فيلم **"نوة"** لمخرجه عبد العزيز طولبي الذي اخرج عام 1972 عن رواية للكاتب الراحل الطاهر وطار، فيؤكد على إدانة قوى الاستغلال بكافة أشكالها مركزا على الصراع بين الفلاحين البسطاء من جهة وبين الإقطاعيين المتحالفين مع الاستعمار والتخلف ضد أبناء وطنهم من جهة أخرى من خلال قرية جزائرية في فترات تاريخية ثلاثة: قبل، أثناء وبعد الاستعمار.

ويعتبر هذا الفيلم من أهم الأفلام الثورية ضد المستعمر وضد الإقطاع التي تناولت حياة الفلاحين في السينما العربية كلها، فهو لا يوضح فقط لماذا كانت الثورة ولكن يوضح أيضا كيف نجحت ولماذا يجب أن تستمر هذه الثورة، وهو في رأي الكثير من النقاد "تحفة سينمائية رائعة".

وفيلم **"مسيرة الرعاة (أو الرحالة)"** لسيد علي مازيف دراسة اجتماعية لحياة الرعاة وقسوتها، كما يكشف عن مشاكل التعاونيات الفلاحية التي ينضم إليها الرعاة.

أما **"الأسر الطيبة"** لجعفر دامرجي في 1972،فيتعرض لسياسة التسيير الذاتي ومشاكله في الريف والمصنع والتناقض بين الحياة المترفة للبعض والمستوى الاجتماعي لباقي عموم الشعب، وكذا وضع المرأة الجزائرية وعلاقتها بالمعطيات الراهنة.

وفي فيلم **"الغولة اللي فات مات"** لمصطفى كاتب الذي أخرجه في 1972 (لعبة الغولة في العرف الشعبي تعني الإثراء على حساب المجموعة) فضح للانتهازيين الذين يستفيدون من التسيير الذاتي وذلك من خلال مجموعة منهم تعمل في مزرعة مسيرة ذاتيا وفي الليل نجدهم في الملاهي يبعثرون المال.

أما فيلم **"ريح الجنوب"** الذي أخرجه محمد سليم رياض سنة 1975 فيتعرض لقضية تحرير المرأة من خلال قصة فتاة ريفية تعلمت بالثانوية وأراد والدها الإقطاعي تزويجها من رئيس البلدية طمعا في الحفاظ على أراضيه التي تهددها الثورة الزراعية والحصول على امتيازات، لكن الفتاة ترفض هذا الزواج الذي تراه علاقة عبودية المرأة للرجل...فيقرر والدها سجنها في البيت لكنها تتمكن من الفرار بمساعدة راع من القرية ويحاول الأب اللحاق بهما ممتطيا حصانه وحاملا بندقيته، ولكن السيارة تكون قد انطلقت نحو المدينة أين تسكن خالة الفتاة التي تلجا إليها.

أما فيلم **"الشبكة"** لغوتي بن ددوش فتدور أحداثه في قرية ساحلية "تنس" التي يشكل صيد السمك المورد الأساسي لسكان القرية، لكن وجود مستثمر كبير يقوم باحتكار إقليم ووسائل الصيد ومعمل التعليب جعله يتحكم في الأسعار والسوق ويتحكم في الصيادين تحكما تاما.

لكن الفيلم وعلى غرار الأفلام الجزائرية التي تعرضت للصراع الطبقي، فهو يطرح عدة قضايا دفعة واحدة ويصور العلاقة بين الريف والمدينة ويبرز الظواهر الاجتماعية في مجتمع يعيش تطورا ملحوظا بعد بداية تطبيق قوانين الثورة الزراعية والتسيير الذاتي والتعاونيات الفلاحية وتأميم الصناعة...مما جعل من هذا الطرح لكل هذه القضايا مجرد ملامسة سطحية يكتنفها الغموض دون الغوص في عمق الواقع الاجتماعي والاقتصادي الجديد الذي تعرفه البلاد.

وكذلك فيلم **"المفيد"** لعمار العسكري في 1979 يقدم الحياة في الجزائر في ظل الثورة الزراعية من خلال رحلة ثلاث محققين صحفيين إلى الريف الجزائري الذين يرافقهم ابن الريف البسيط، ونرى معهم الناس وهم يحتفلون بالثورة الزراعية ويتحدثون عنها في كل مكان وهم الذين يحتاجون إلى كل شيء، ويستغلهم أرباب العمل تحت اسم الثورة، قبل أن يتسلل المتعهدون إلى مشروعات العمل الاشتراكي ويفسدوا فيها كل شيء.

انه فيلم جريء وجديد الأفكار والصور، شامل لا يعرض قصة أو مقطعا من الحياة بل يتحدث عن الحياة كلها، ومنه نستنتج أن الغرض من هذا الفيلم هو إبراز الديناميكية الاجتماعية التي تنعكس على فعل الشخصيات والتي هي سبب هي سبب وقاعدة هذه الديناميكية.

وفيلم **"زيتون أبو الهيلات"** لمحمد عزيزي في 1979 (الذي حمل اسم قرية جزائرية) تأكيد على أن حل المشاكل الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع لا يأتي عن طريق الهجرة إلى المدينة أو إلى الخارج وإنما بالبقاء ومواجهتها والعمل على تغييرها.[1]

---

(1) :Abdelgheni Megherebi :IBID.119.

وهكذا نجد أن هذه المرحلة من الأفلام لم تقتصر على تناول المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أحدثتها الثورة في المجتمع فحسب، ولكنها استطاعت أن تقدم لنا الإنسان العربي في الجزائر على مختلف مستوياته واتجاهاته (الفلاح والعامل والراعي، المرأة والرجل، البرجوازي والإقطاعي، الفقراء والأغنياء، الثوري والرجعي والحركي والانتهازي...) في مختلف بيئاته (الريفية، الحضرية، الساحلية والصحراوية) متضمنا مختلف صراعاته مع متغيرات مرحلة ما بعد الاستقلال.

أما أهم يميز أفلام هذه الموجة فهو:

- تعبيرها الاجتماعي اللصيق بواقع المجتمع الجزائري عقب الاستقلال، والمشاكل والهموم والطموحات الجديدة للإنسان الجزائري في هذه المرحلة.
- عند تناولها لموضوع حرب التحرير تبتعد عن المبالغات وأوهام البطولات الأسطورية عكس ما أصاب الكثير من أفلام الموجة الأولى.

4)-3- الموجة الثالثة والنضج السينمائي:

يمثل هذا الاتجاه أساسا ثلاثة أفلام وهي فيلم **"عمر قتلته الرجولة"** و**"مغامرات بطل"** للمخرج مرزاق علواش الذي أخرجهما في 1976 و1978 على التوالي، وكذا فيلم **"حسن تاكسي"** للمخرج محمد سليم رياض عام 19، كل منها يعتبر وحده اكتشافا جديدا في الشكل والمضمون في مجال التجربة الجزائرية في السينما، ومنه ما يعتبر اكتشافا بالنسبة لسينما العالم العربي كله فإذا كان الفيلم الأول اجتماعي ساخر من ناحية المضمون بدون قصة من ناحية الشكل، فالفيلم الثاني يقدم قصة خيالية لها ارتباطاتها العربية الواضحة في الشكل والمضمون، أما الفيلم الثالث فيقدم كوميديا سينمائية ضاحكة وان كانت من ناحية الشكل ذات أسلوب تقليدي إلا أنها عمل جديد من حيث المضمون بالنسبة للفيلم الجزائري له ما يبرره.

ويمكن أن نتعرض بقدر من التفصيل لهذه الأفلام الثلاثة على النحو التالي:

يعتبر فيلم **"عمر قتلته الرجولة"** أول فيلم لا يتناول قضايا التحرير أو التغيير الثوري، وهو نموذج للفيلم الواقعي الاجتماعي الساخر تم تنفيذه على مستوى رفيع من الإتقان المحكم وعلى الأخص في رسم شخصية البطل وفئة الشباب الذي يمثله داخل المجتمع الجزائري، فهو يتميز بصدقه وبساطته مما جعل منه واحدا من أكثر الأفلام الجزائرية إقبالا وإعجابا من الجمهور الجزائري الذي يرى فيه صورة حقيقية للواقع المعاش.

يتناول الفيلم يوميات شاب جزائري يعيش في حي القصبة ويعمل موظفا في إحدى دوائر مكافحة الغش وتهريب الذهب، يقضي وقت فراغه في الاستماع إلى الموسيقى عبر جهاز تسجيل صغير والذهاب إلى السينما لمشاهدة الأفلام وأغاني الشعبي، ذات ليلة يتعرض للسرقة ويفقد جهاز التسجيل فيقتني جهازا آخر من صديقه، وبينما يشغله يستمع إلى صوت فتاة تكلمه عن وحدتها فيسعى إلى التعرف عليها ويجدها ويضبط معها موعدا للقائها، وعندما يذهب إلى الموعد لا يجرؤ على الاقتراب منها ويكتفي بمراقبتها من بعيد.

فشخصية "عمر" في الفيلم بشكل مغاير يختلف عن صورة البطل النمطية التي تقوم على المثالية والايجابية المطلقة بحيث كانت فاعلة وحاضرة ومشاركة في الحياة اليومية داخل المجتمع(...) أي انه يكشف الحقيقة المرة التي يحياها الشباب ومنح ذلك بعدا سياسيا كشاهد على الراهن، وعمر شاهد على نفسه وعلى حياته الشخصية ومن ثم فان علواش جعل المجتمع ولأول مرة ينظر إلى نفسه بنفسه.

"عمر قتلاتو" من الأفلام المهمة أيضا لأنه الفيلم الجزائري الوحيد الذي يقدم بورتريه عن الثقافة الشعبية التي تحرك جزء كبير من سكان المدن الكبرى وثقافة الفقراء بشكل اعم التي تميز دول العالم الثالث .

أما عن أسلوب العمل فقد ابتعد عن الصيغة التلقينية والإملائية التي ميزت الأعمال السابقة فلم يسعى المخرج إلى تقسيم الناس على أساس طيب وشرير، ومن جهة أخرى اتخذ العمل شكلا روائيا حيث كان عمر يتجه بالكلام إلى الجمهور مع كل مشهد.

بعكس الفيلم "عمر قتلته الرجولة"، فقد حاول مرزاق علواش من خلال فيلمه الثاني **"مغامرات بطل"** أن يأخذ الشكل القصصي من خلال حكاية فلاح فقير يعيش في قرية جزائرية يتآمر مع أعيان القرية لجعل ابنه **"المهدي المنتظر"** وتحويله إلى بطل شعبي، ويأتون له بأستاذ – على نفقة القرية- لتلقينه العلوم وكل معارف العصر، ثم يطلقونه في مهمة سامية يقطع من خلالها الحدود والبراري ويمر بمواقف مضحكة لكنه يعتبرها كرامات تدل على صدق دعوته، إلى أن يلتقي بفتاة تأخذه معه إلى المدينة أين يستمر في دعوته بتحريض الناس على الثورة بأسلوب اقرب إلى الفوضوية متنقلا من مكان إلى مكان ومن مطعم إلى سجن إلى حمام لكنه يقابل بالرفض في كل منها إلى أن ينتهي به المطاف إلى اجتماع سياسي كبير ويتعلم للمرة الأولى أن يستمع ويناقش ويخاطب ويكف عن بطولاته الواهية.(1)

الفيلم شكل جديد تماما من السرد تمتد جذوره إلى قصص "ألف ليلة وليلة" وفن الحكواتي، وعن هذا يقول مخرجه: ***"لم اشأ تحقيق فيلم إيقاعي على الطريقة الأوربية بل لجأت إلى إيقاع شرقي متموج (...) لقد شئت أن اوجد شيئا يمزج بين جو الحكواتي والتركيب المسرحي".*** (2)

---

(1):ابراهيم العريس:م،س،ذ،ص:223.

(2): هاشم النحاس:م،س،ذ،ص:78.

فالفيلم يقدم قصة خيالية لكنها تردنا إلى الواقع بعمق وبقوة تفوق قدرة الكثير من الأفلام الواقعية الاجتماعية، فقد فرض الشكل والطموح التعبير الشمولي عن الهوية العربية عامة فأحداثه يمكن أن تدور في أي بلد عربي والقضية التي يطرحها هي إحدى القضايا المعبرة عن واقعنا الاجتماعي والسياسي المرتبط أساسا بواقعنا الذهني والنفسي.

أما فيلم **"حسن تاكسي"** فهو يعتبر كوميديا سينمائية تقليدية لكنها جديدة على السينما الجزائرية، حاول من خلالها مخرجها المخضرم أن يحقق مزيدا من الاقتراب لذوق الجمهور العربي مع الحفاظ على قدر من الإتقان وجدية المعالجة دون ابتذال أو إسراف أو تملق للجمهور، ففي هذه المغامرة نقف عند شخصية "حسن" الرجل المتعب الذي يعمل سائقا لدى إحدى الأسر الثرية والذي أنهكته ربة البيت بطلباتها الكثيرة مما يدفعه إلى الاستقالة، وبعد أن يستفيد من رخصة قيادة "تاكسي" باعتباره من قدماء المجاهدين نجده يجوب شوارع العاصمة ويتعرض لمواقف هزلية ومضحكة، وخلال تنقلاته نكتشف معه مجتمع العاصمة المليء بالتناقضات بين مظاهر التمدن والتخلف في مدينة من مدن العالم الثالث.

وكما هو واضح فان هذا الاتجاه الأخير (الموجة الثالثة) يبدو أكثر رحابة واتساعا وأكثرها قربا من الحياة العامة عندما تأخذ مسارها الطبيعي من الاستقرار النسبي، وهو أيضا أكثر صدقا في التعبير عن الشخصية العربية في الجزائر وأكثر تطلعا للارتباط بالأفاق العربية على أكثر من مستوى، وذلك على نحو ما بيناه سابقا من خلال النماذج الثلاثة التي اشرنا إليها.

إلى جانب التقسيم الذي اتبعناه في دراسة التجربة السينمائية الجزائرية وهذا من خلال الموجات الثلاث المدروسة التي اهتمت في مجملها بقضايا المجتمع الجزائري مع تطرق بعض منها إلى الإنسان العربي عموما بطريقة غير مباشرة، فإننا نجد أن السينما الجزائرية قد تناولت في بعض الأعمال وبدعم من القطاع العام لمسالة الهوية القومية وتجسد ذلك من خلال الإنتاج المشترك مع بعض الدول العربية، أو الأعمال التي أنتجتها بشكل مستقل. وتتمثل ابرز هذه الأعمال التي حاولت التعمق في هموم الإنسان العربي في كل الأقطار العربية وتدعيم الهوية القومية العربية فيما يلي:

"فجر المعذبين" الذي أخرجه احمد راشدي سنة 1965، يتلخص موضوعه في البحث عن الوجه الحقيقي لماضي إفريقيا انطلاقا من الكتب والوثائق والآثار المختلفة وصور الاستعمار الذي هيمن طويلا على إفريقيا، فهو كما اعتبره البعض نقد صارخ في وجه الامبريالية بمختلف أشكالها ومرافعة صادقة عن جميع الشعوب المستعمرة من دول العالم الثالث.

أما الفيلم المشترك الجزائري المصري **"العصفور"** ليوسف شاهين الذي أخرجه عام 1971 فيتساءل فيه المخرج عن أسباب هزيمة 1967 من خلال التركيبة البشرية وفي الفساد المنتشر والبيروقراطية المستفحلة في كل أجزاء الوطن العربي استنادا إلى قصص عن الرشوة والفساد والظلم وقعت لأناس عاديين من مصر، غير أن هذا العمل الدقيق الذي حاول فيه المخرج قول كل شيء والإجابة عن كثير من التساؤلات في آن واحد جعل بعض أحداث الفيلم غامضة وكذلك اتسم بشيء من السطحية والتسرع، وقد حاول المخرج استدراك هذا النقص من خلال العشر دقائق الأخيرة من الفيلم من خلال تصوير انتفاضة شعب يصر على التصدي للهزيمة عن طريق رفض استقالة الرئيس عبد الناصر والتي من شأنها أن تلحق بالعرب كافة هزيمة أعظم من هزيمة 1967، ليتنهي المشهد بلقطة إطلاق العصفور.

"العصفور" فيلم عن الهزيمة استقبل بترحاب شديد حيثما عرض، وكان واحدا من المساهمات العربية القليلة المشتركة التي حاولت التصدي للهزيمة بمنطق ما، ومن الناحية السينمائية فقد شهد الفيلم تطويرا جديدا للغة والموسيقى واختيار الشخصيات والتي استطاعت في نفس الوقت أن ترمز إلى طبقات وفئات من المجتمع العربي. (1)

أما الفيلم الجزائري **"سنعود"** للمخرج محمد سليم رياض في 1972 فيتطرق إلى الانتفاضة والثورة الفلسطينية وكذا عن قضية اللاجئين التي يمكن استخلاصها بسهولة انطلاقا من عنوان الفيلم، عن سيناريو لابينا فرانكوس وهو إنتاج مشترك بين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية ومنظمة التحرير الفلسطينية ، يتناول الفيلم الصراع العربي الإسرائيلي عبر قصة الفتى "غاري" الذي يغادر معسكر اللاجئين في بيت يعقوب للانضمام إلى منظمة التحرير الفلسطينية وينتقل إلى داخل الأراضي المحتلة ويساعده في ذلك سكان قرية "بن محمود"، و رغم التعذيب والاضطهاد تنجح العملية، لكن وصول إمدادات إسرائيلية تقوم بحصار الفدائيين واتخاذ سكان القرية كرهائن من اجل الحصول على الفدائيين أحياء تعيق العملية، وينتهي الفيلم بتظاهر احدهم بتسليم نفسه ثم يلقي بقنبلة يدوية على الكولونيل الإسرائيلي فتودي بحياتهما ويتمكن رفاقه من الهرب نحو الحدود الأردنية.

وفي إنتاجه المشترك الثاني مع الجزائر، عاد يوسف شاهين من خلال فيلم **"عودة الابن الضال"** عام 1976 ليستعمل أسلوب الرمز من حيث الشخصيات التي ترتدي كل منها بعدا طبقيا واضحا، وإذا كان يوسف شاهين قد وجه إدانة واضحة للمثقفين عن طريق شخصيات تخون أو تتردد أو تنفصم في أفلامه السابقة فانه على

---

(1):ابراهيم العريس:م،س،ذ،ص:78.

العكس من ذلك في هذا العمل، فقد جعل من المثقف "علي" بطلا لفيلمه، فهذا المناضل السابق يخرج من السجن يوم رحيل جمال عبد الناصر ليجد أن أخاه الجندي السابق ورجل الأعمال الحالي قد استولى على أملاكه وأعماله ويريد الزواج من خطيبته القديمة، وبقر ما تكون آمال الجميع مركزة على عودة "علي" وخروجه من السجن، تكون خيبة أملهم كبيرة فيتجاهل خطيبته وأخاه ويتجاهل حقوق العمال...وكل هذا التجاهل يبدو نابعا من تركيبته النفسية الداخلية أكثر من تفاعله مع ظروفه.(1)

لقد أتى **"عودة الابن الضال"** أشبه بالأمثولة الأخلاقية ليروي جانبا من الصراع حول السلطة في مصر، وكان ابدع ما فيه من الناحية التقنية تلك المشاهد النهائية التي صور فيها شاهين وسط مناخ كابوسي صراع الأخوين على السلطة حتى تدمير كل منهما الآخر، في الوقت الذي ينتهي الفيلم بلقطة رمزية تصور الطالب والفتاة وهما يسيران نحو الأفق باتجاه فجر جديد.(2)

أما الفيلم الجزائري **"نهلة"** الذي يعتبر أول فيلم طويل لمخرجه فاروق بلوفة سنة 1976 فقد أثار الإعجاب والكثير من ردود الأفعال بانتقاله إلى بيروت إبان الحرب الأهلية اللبنانية آنذاك وذلك عبر قصة صحفي جزائري ذهب كمحقق حرب وعلاقته بثلاث شخصيات نسوية ويتعلق الأمر بصحفية لبنانية "مها"، مناضلة فلسطينية "هند" وراقصة لبنانية "نهلة" وهي العلاقة التي تباينت بين استكشاف التاريخ والنضال المشترك وبين الرغبات الفردية.(3)

---

(1):ابراهيم العريس:م،س،ذ،ص:85.

(2):نفس المكان.

(3):الهادي خليل:م،س،ذ،ص ص:104، 105.

الخلاصة:

استطاعت السينما العربية أن تقدم مشاغل الإنسان العربي في كل قطر من أقطارها من خلال مجموعات متنوعة من الأفلام، منها ما تعلق بتراثها الشعبي أو شخصياتها الرائدة أو قضاياها السياسية وكذا الواقع الاجتماعي، وهي بذلك تشكل أساسا من أسس الهوية الوطنية حيث تكشف مظاهر التنوع في حياة هذا الإنسان داخل القطر الواحد في إطار بيئاته المختلفة : الريفية، الحضرية والبدوية...

وإذا كانت معظم هذه المجموعات بأنواعها ترتبط بالتراث (العربي الإسلامي أو الشعبي) إلا أنها تشوبها عدة نقائص أهمها هو فشلها في توظيف هذا التراث لتقديم ما يعين المشاهد على فهم حياته المعاصرة وحل مشاكلها ومن ثم تفتقر إلى الربط المنطقي والحيوي بين الأصالة والمعاصرة مما يجردها من قيمها، وفي المقابل لابد أن نشيد بتلك الأعمال القليلة التي استطاعت أن تتجاوز هذا القصور وتقدم لنا حلولا فهي تمثل بحق نماذج رائدة في توظيف التراث في التجربة السينمائية العربية أي المزج بين الأصالة والمعاصرة بالمعنى الصحيح مثل فيلم "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين(من مصر) "المغامرة" لمحمد شاهين (من سوريا) "مغامرات بطل" لمرزاق علواش (من الجزائر) إضافة إلى "الرسالة" لمصطفى العقاد (ليبيا) وأيضا "فجر الإسلام" لصلاح أبو سيف (مصر) باعتبارها أفضل ما تناول فترة ظهور الإسلام، وتعتبر هذه الأفلام في مجملها النماذج الجيدة لاستخدام التراث الإسلامي والشعبي في التجربة السينمائية العربية وبالتالي التعبير عن الهوية العربية على المستوى العام.

إن هذه الأفلام التي تعبر عن الهوية القومية والوحدة والتقارب بين هذه البيئات المتماثلة في الأقطار المختلفة تنطلق من القيم الثقافية العربية التي تعطي للصراعات المختلفة حيزا معتبرا وخاصا في سينماه الوطنية وتتمثل هذه الأفلام بالنسبة لمصر في مجموعات أفلام صلاح أبو سيف وعلى رأسها الفتوة"، ويوسف شاهين وفي مقدمتها "الأرض"، توفيق صالح ومنها "صراع الأبطال" ، وفي سوريا نجد فيلم "العار" عن ثلاثة مخرجين، مجموعة نبيل المالح:"الفهد"، "السيد التقدمي" و"بقايا صور". وإذا كان التحليل الاجتماعي والاقتصادي هو الغالب في مجموعتي الأفلام المصرية والسورية، فأفلام المجموعة العراقية تضيف إلى هذا النوع من الأفلام بعدا سياسيا بأكثر تعمق كما هو الحال في فيلم "النهر" للمخرج فيصل الياسري، "بيوت في ذلك الزقاق" للمخرج قاسم حول وكذا فيلم "التجربة" لفؤاد التهامي. بينما يتمثل إسهام الجزائر في أفلام الواقع الاجتماعي من خلال مجموعة الموجة الثانية التي تناولت في معظمها كفاح الشعب الجزائري في حياته اليومية ضد الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة التي خلفها الاستعمار ومواصلته لمسيرة البناء والتشييد مثل أفلام: "الفحام"،

"نوة"، "المفيد"، "الأسر الطيبة"...والتي كان أفضلها الفيلم الذي استطاع أن يجمع بين النزعة الذاتية في السينما الجزائرية وبين التوجه القومي عامة وهو فيلم "عمر قتلته الرجولة" لمرزاق علواش.

والمأخذ الأساسي في معظم أفلام التجربة السينمائية في مصر خاصة المجموعة التي تناولت الحروب العربية الإسرائيلية هو افتقارها إلى البعد العربي رغم أن ما تناولته من أحداث تخص الشعب العربي كافة ويمس في واقعه جوهر القضية العربية بعمق، وقد يؤخذ على المجموعة السورية إقحام الفكر الأيديولوجي بشكل ينقصه النضج الفني. أما ما يؤخذ على أفلام التجربة الجزائرية وخصوصا الأفلام التي تنتمي إلى الموجة الثانية هو سيطرة النزعة الدعائية وتسخيرها لانجازات الثورة، أضف إلى ذلك أن مجموعة الأفلام الوطنية التي تنتمي إلى الموجة الأولى والتي تناولت في معظمها ثورة التحرير وعلى رأسها أفلام المخرج المخضرم محمد الأخضر حامينا والمتمثلة أساسا في "ريح الاوراس" و"وقائع سنوات الجمر" ورغم أنها تكشف عن هوية الإنسان العربي في الجزائر وفي مرحلة نضال حاسمة، إلا أنها أهملت جانبا مهما من هذا النضال وهو ربط الكفاح بالعالم العربي عامة ولهذا تبقى هذه المجموعة من أفلام الموجة الأولى تقدم الثورة الجزائرية معزولة عن قاعدتها الخلفية المتمثلة في الوطن العربي.

أما التجربة العراقية فيؤخذ عليها ضعف مستواها الفني نوعا ما مما يقلل من جاذبية العرض ونعومة التواصل بينها وبين المتلقي، ورغم هذا تبقى أفضل الأفلام العربية التي تعالج الحركة الوطنية مع الحرص على الربط بين ما يدور على المستوى المحلي وما يجري من أحداث على الصعيد القومي وعلى الأخص ما ارتبط بمصر كما يظهر ذلك جليا في أفلام: "الأسوار" لشكري جميل، "الحدود الملتهبة" للمخرج صاحب حداد، "بيوت في ذلك الزقاق" لقاسم حول...واستطاعت بذلك أن تقدم نماذج مما يجب أن يكون عليه الفيلم الوطني العربي في علاقته بالبعد القومي، وربما فضل هذه الأفلام عن غيرها في التعبير عن الهوية المحلية هو أنها تكشف عن الوحدة في التنوع من داخل الفيلم نفسه.

وعموما تصل التجربة العربية إلى ذروة نضجها من ناحية تعبيرها عن الهوية الوطنية من خلال التجربة السورية وعلى رأسها أفلام: "المخدوعون" لتوفيق صالح، "كفر قاسم" لبرهان علوية، "الحدود" لدريد لحام، وهذا فضلا عن بعض التجارب العربية المنعزلة مثل فيلم "ارض السلام" لكمال الشيخ، "الناصر صلاح الدين" ليوسف شاهين (من مصر) وكذا "مغامرات بطل (الجزائر).

الفصل الرابع

التحليل السيميولوجي لعينة من الأفلام الجزائرية المنتجة بين(1962-1979).

تمهيد :

بعد أن استعرضنا مضامين مجمل الأعمال السينمائية التي تم انجازها عبر مختلف المراحل التي عاشتها السينما في الوطن العربي منذ قدوم **صيادي الصور** **Reporteur de cinéma** إلى المنطقة لالتقاط الصور الأكثر إثارة عن حياة شعوبها وأممها وعن طبيعتها الساحرة ، ثم احتكار السلطات الاستعمارية للإنتاج السينمائي حتى لا تتحول السينما إلى سلاح من أسلحة التنوير ، وتوقفنا مطولا عند الإنتاج بعد الاستقلال مرورا بمشاركة بعض الأفلام العربية في المحافل الدولية خاصة في العقدين الذين تليا الاستقلال وتمكن بعضها من افتكاك جوائز قيمة ، إلا أنها تعرضت للانتقادات من طرف الجمهور ، النقاد ، الصحافة...كما اشرنا إلى الدور الذي لعبه القطاع العام في الدول العربية في دفع عجلة التنمية في الصناعة السينمائية العربية أو في كبح تطورها خطوات إلى الأمام عن طريق تضييقاتها عليها ، وبما أن الدول العربية في معظمها دول فتية حديثة عهد بالحرية والاستقلال الأمر الذي جعلها تسعى جاهدة للتعبير عن هويتها الوطنية وهويتها القومية ، سيما مع الأحداث المتوالية على الساحة العربية من اغتصاب فلسطين والاعتداء على العديد من الدول المجاورة خاصة لبنان ، سوريا، مصر...لذا ركزنا على أربعة نماذج للسينما العربية وهي مصر، سوريا ،العراق، الجزائر حيث تنفرد كل منها بميزة خاصة وتمثل تجربة سينمائية متكاملة في بلدها خاصة فيما يتعلق بالفيلم الروائي الطويل الذي يتميز بقيم لغوية وجمالية خاصة وانتشار شعبي واسع.

أما في هذا الفصل الرابع والأخير فسنتوقف عند تحليل سيميولوجي لعينة من الأفلام السينمائية الروائية الجزائرية التي أنتجت خلال الفترة الممتدة من (1962م – 1979م) أي بعد عقدين من استقلال الجزائر ، وذلك بانتهاج طريقة **رولان بارث Roland Barthes** في التحليل السيميولوجي في مجال الصورة الثابتة أو المتحركة ، والتي جاء بها عام 1964م حيث تقوم على **الدلالة التعيينية Dénotation** وتعني التأمل الذي يركز على المظهر الصوري للصورة ، أي القراءة السطحية للرسالة وعلى **الدلالة التضمينية La connotation**،وهي الرؤية المعمقة للرسالة التي تحملها تلك المضامين ، أي فهم وتشخيص وفك رموز الرسالة سواء على مستوى الصورة أو الصوت واستكشاف دلالتها والقيم الرمزية التي تحملها ، فمقاربة

رولان بارث تهتم بتحليل الرسالة الايقونية المدونة في المستوى الأول ثم تحليل الرسالة الا ْيقونية المدونة في المستوى الأول ثم تحليل الرسالةالا ْيقونية غير المدونة أي التدليلي في المستوى الثاني، بغرض لتعرف على علاقة تلك المضامين بالإطار العام الذي أنتجت فيه ومدى ارتباط ما تطرحه بالواقع والظروف المحيطة .

إن البحث في حدوده الاستطلاعية كما ذكرنا في البداية وقدمنا مبرراته ، لا يمكننا الإحاطة بكل الأفلام المنتجة خلال فترة دراستنا الممتدة من (1962م – 1979م) والتي بلغت أكثر من خمسين عملا، لذا اعتمدنا على الأسلوب الانتقائي في اختيار عينتنا كما سبق أن وضحنا في الإطار المنهجي لهذا العمل المتواضع .

1) - تحليل فيلم "ريح الاوراس " "Le vent des Aurès"

للمخرج محمد الأخضر حامينا (1966م)

1-1- بطاقة فنية للفيلم :

- **العنوان :** ريح الاوراس " **Le vent des Aurès** "
- **المخرج:** محمد الأخضر حامينا
- **المنتج :** الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية
- **سيناريو:** محمد الأخضر حامينا وتوفيق فارس
- **السنة:** 1966م
- **المقياس:** 35ملم
- **المدة:** 95 دقيقة
- **اللغة:** العربية (الدارجة)
- **النوع:** دراما – حرب (بالألوان).
- **الصورة:** دوزكو جوفانوفيتش.
- **الصوت:** عبد الرحمان سيدي بومدين
- **التركيب:** سيلفي بلان.
- **سكريبت :**دونيز ميمون.
- **موسيقى :** فيليب أرثايس .Philippe Arthuys.
- **توزيع الأدوار:**
  - عائشة عجوري (كلثوم/الأم)
  - محمد شيخ (لخضر/الابن)
  - حسان الحساني(السي عمار/الأب)
  - عمر طيان
  - مصطفى كاتب
  - تانيا تيمقاد
  - احمد بوحرير
  - عبد القادر سفيري
  - حاج شريف

- أدقار بورمون
- مصطفي كاتب

2-1- البطاقة الفنية للمخرج :

محمد الأخضر حامينا مخرج سينمائي جزائري مخضرم ، ولد في المسيلة سنة 1943م ، كان له دور بارز في السينما الجزائرية إبان الثورة التحريرية حيث كان أحد مرتادي المدرسة السينمائية الجزائرية بأعلى جبال تبسة ، وكان له دور كبير في استمراريتها من خلال إخراجه لعدة أفلام وثائقية تروج لمبادئ وأهداف الثورة الجزائرية منها فيلم " جزائرنا " 1959 ، " ياسمينة " 1961 ، وبعد استقلال الجزائر واصل مسيرته السينمائية وأخرج عدة أفلام كان لها صدى عالمي إذ انه المخرج العربي الوحيد الذي حاز على جائزة "السعفة الذهبية " لمهرجان كان الدولي عبر فيلم "وقائع سنين الجمر ". وتحول في ذات الوقت إلى شخصية سياسية إذ عين مديرا للديوان الوطني للأحداث الجزائرية(O.A.A) ثم مديرا على رأس الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية عام 1980 .

محمد الأخضر حامينا الذي ذهب أرسل في شبابه في منحة إلى براغ حيث درس السينما (ومن هنا بداياته الموصوفة بـ «السوفيتية») ثم توجه إلى تونس حيث عمل في مهن سينمائية متنوعة، وفي التصوير ومساعدة المخرج بخاصة، حتى كانت بدايته الحقيقية مع ريح الأوراس، الذي تلته أفلام عدة، أشهرها طبعاً «وقائع سنوات الجمر» (1975)، إضافة إلى «الصورة الأخيرة» (1986).

قدم حامينا عبر مسيرته الفنية العديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والوثائقية من ابرز أعماله:

- ريح الاوراس **"Le vent des Aurès" 1966**
- حسان طيرو **"Hassan Térro" 1968**
- ديسمبر **"Décembre" 1972**
- وقائع سنين الجمر **"Chronique Des Année De Brise" 1975**
- العاصفة (ريح الرمال) **"Le Vent Du Sable" 1982**
- الصورة الأخيرة **"Dernière Image" 1986**

3-1- قصة الفيلم :

يعد الفيلم من كلاسيكيات السينما الجزائرية ، تدور قصته حول معاناة عائلة جزائرية تسكن بمنطقة الاوراس يشكلون أسرة ريفية تعمل في الزراعة: أب وزوجته وابنه. وهذا الابن هو الذي يقوم نهاراً بمهامه الزراعية فيما يوصل، ليلاً، ما يحتاجه المناضلون من مؤونة وغيرها . وذات يوم تقصف الطائرات الفرنسية المنطقة فيقتل الأب. وعقب ذلك يعتقل الفرنسيون الشاب"الأخضر"، ويرمونه في معسكر اعتقال. وعلى هذا النحو، تصبح الأم (كلثوم)، محور الفيلم في رواحها وغدوها من معسكر إلى معسكر، ومن معتقل إلى آخر، بحثاً عن ابنها .إنها تريد استرجاعه مهما كلفها الأمر، وهذه الفكرة تلح عليها –طبعاً – حد الجنون. تسأل المزارعين، تستجدي الضباط الفرنسيين، تجابه الثوار... ولكن لا أحدمن هؤلاء جميعاً عنده الجواب. لا أحد يعرف أين هو الشاب. والحال أن هذا البحث الدؤوب ، هو الذي يصبح – هنا – موضوع الفيلم ، أكثر مما هي الثورة موضوعه. ذلك أن المخرج ربط حركة الأم وتجوالها، الذي راح يزداد حزناً وصعوبة يوماً بعد يوم، بحركة الطبيعة، توقعاً لمجيء تلك الرياح العاتية التي ستسيطر على القسم الأخير من الفيلم، وتكاد تصبح هي السد العنيف في وجه حركة الأم، والتي تضبط إيقاع الفيلم في نهاية الأمر، بل تنهي الفيلم ، في واحد من المشاهد الرائعة في تاريخ هذا النوع من السينما، من منطلق أن النهاية هذه تبدو هنا سوداءحزينة، بدلاً من أن تكون تفاؤلية – وبسذاجة غالباً – كما اعتادت نهايات الأفلام النضالية أن تكون. ففي المشهد الأخير هذا، ووسط عصف الرياح، تقع الأم ميتة وسط الغبار ووسط الاندماج بالتراب .قبل ذلك كانت الأم، في قفزة حياة أخيرة، قد عثرت على ابنها وباتت واثقة من أنه سيعود إلى حريته، وبالتالي إلى الحياة، من دون تأخير. وهو الذي أكد لها هذا، طالباً منها الآن أن تسبقه إلى البيت وسيتبعها سريعاً. بالنسبة إليها، حققت ما كانت ترجوه وما شغل زمنها الأخير وبالتالي لم يعد لديها من مهمة .فلتسترح أخيراً. أما راحتها هنا فليس شيئاً آخر سوى الموت. غير أن هذا الموت، كما صوره حامينا – وهذا هو الجانب الذي يعادل القوة السوداوية التي تنهي الفيلم –ليس موتاً مأسوياً، بل هو أقرب لأن يكون امتزاجاً بالتراب، وزواجاً مع الطبيعة، بعد الاطمئنان على مصير من سيكمل المسيرة (الابن). وهذا البعد المفتوح (بل ربما التفاؤلي أيضاً)، عبّر عنه حامينا، في الشكل الذي أعطاه

للقطة، حيث يصعب علينا بداية أن ندرك أن هذا «الشيء»المكوّم فوق التراب والتربة ممتزجاً بهما، هو الأم، لكننا بالتدريج ندرك هذا، ولا نضيق به. انه انتصار الأرض بإنسانيتها، يكاد حامينا أن يقول لنا.

الجوائز:

- جائزة أول عمل سينمائي في مهرجان "كان" في 1966.
- جائزة أحسن سيناريو في مهرجان موسكو 1967.
- جائزة الغزال الذهبي لمهرجان طنجة بالمغرب 1967.

4-1- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم "ريح الاوراس":

- **التقطيع التقني:**

المقطع الأول:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	18ثا	عامة	عادية	ثابتة	/	كتابة باللغة الفرنسية(كلمة شكر)	....	موسيقى غربية	/
02	15ثا	//	//	بانوراما أفقية	رجلين+ امرأة مسنة	تضاريس+امرأة مسنة تحمل في يدها برميل وهي تسير نحو منبع مائي	-روح قول ليماك أتدير الكسرى	صوت المؤذن	ضوضاء
03	25ثا	نصف جامعة	//	//	رجلين	رجل يحمل في يده كومة قش وهو يدخل إلى غرفة مظلمة بها رجل يعصب رأسه بعمامة.	-قول لسي موسى................. راهوم يلحقوا السوق الجاية أنشاء الله أما في مسألة العولة قولو راه رايح يتفاهم مع العرش........... —إيه . -صح	موسيقى غربية	//
04	30ثا	//	//	//	//	رجلين يسيران ليلا وهما يحملان على ظهريهما كيسا من المؤونة ويدخلان إلى كهف يوجد به المجاهدون.	....	//	//
05	25ثا	//	//	تنقل جانبي	//	جماعة من الرجال جالسون يتبادلون أطراف الحديث.	-الرجلين:السلام عليكم. -المجاهدون: // -الرجلين: واش كاشما لحقوا لجماعة.	//	//

							-المجاهدون: مازال ، قالك دار ولهم "الامبيسكات"... شدوا في ربي العالمين والإيمان.		
06	26ثا	//	//	بانوراما أفقية	جماعة من الرجال	جماعة من المجاهدين يتبادلون المعلومات ويجمعون المؤن.	-السلام عليكم. -السلام عليكم، واش راكوم ياولاد. -الحمد -واقيل الحالة ثقيلة	//	//
07	11ثا	جامعة	//	//	/	تضاريس القرية(أشجار وبيوت).	-الرجل:يامراة يامراة نوضي انهار اطلع	//	//
08	18ثا	//	//	//	امرأة	امرأة تحمل برميل وهي في طريقها لملئه من منبع مائي.	....	//	//
09	23ثا	متوسطة	تصاعدية	تنقل خلفي	//	امرأة تغسل أطرافها وتشرب ثم تملؤه بواسطة إناء صغير وتهم راجعة إلى بيتها	....	//	//
10	24ثا	//	عادية	بانوراما أفقية	امرأة+رجل +شاب	المراة تعد القهوة لزوجها وابنها والرجل يلبس معطفه ويوقظ ابنه برجله.	الأب:نوض يا ولد باش اتشوف ارباعة.	//	صوت الماعز والدجاج
11	37ثا	//	غطسية	//	//	الرجل يملأ إناء صغير ليتوضأ وتأمل إلى السماء في الوقت الذي يخرج ابنه ليغسل وجهه ويأمره بالذهاب إلى جماعة من الرجال للاتفاق معهم بشأن العمل الجماعي ليوم غد وتطلب منه أمه الانتظار حتي تناول فطوره.	-بسم الله الرحمان الرحيم،بسم الله -أسمع مد لي السيرة مد -اروح قول لشواقة ايجوا باش نتفاهموا على "أتويزة" اتاع غدوه -الأم: استنى حتى تشرب قهيوة. -الابن:حتى نرجع.	//	نهيق الحمار +ضجيج
12	33ثا	//	عادية	//	رجل	الرجل يؤدي صلاة الصبح	ألفاظ الصلاة	//	نباح الكلب

المقطع الثاني:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	52ثا	نصف جامعة	غطسية	تنقل أمامي	جمع من الرجال	الفلاحون يحملون في أيديهم المناجل ويحصدون السنابل .	-الأب: روح طلق المعزة...روح -صباح الخير -صباح الربح. -يرحم والديك، واش رايكوم واقيلا الحبة طابت ... -الأب :راني تاكل عليكم وعلى ربي ...وانهار اليوم راه زين ،إنشاء الله يبقى هكذا برك... -عقبوا تريحوا .	موسيقى غربية	/
02	1د22"	//	تصاعدية	بانوراما أفقية	//	الفلاحون قادمون للتعاون في حصد السنابل .	-راهوم لحقوا لجماعة . -قربوا..انهار كوم ربح إنشاء الله. -واش راكوم ،لاباس ،ريحو ، الحمد الله ... -تلقها تسرح وروح جيب القهوة. -راهوم لحبيبات طابوا. -الفايدا نعرفو كيفاه ، السي محمد وسي عمار والحاج يطلعو للعزلة الفوقانية ،وحنا نهبطو للعزلة التحتانية ... -حنا رانا على كيفك كيما طلع لك نديروا ... -يادرا عزيلاتكوم كيفاش السنة ، واش ،اسمع اسرع جيب	//	صوت الماعز

						القهوة ... -الدعوة مسيركلة مين تجي تلقى العسكر .ربي يلطف...			
03	44ثاو 11"	نصف جامعة	عادية	//	//	جماعة من الرجال يجلسون على شكل حلقة يتناولون القهوة .	-السلام عليكم . -وعليكم السلام . -هاو جاو لكلاب يحوسو على لجماعة اللي ضربوا البارود اصبح... -ايه يقبضوا على الريح...	موسيقى غربية	أزيز مروحية حربية
04	30ثا	مقربة+ متوسطة	//	//	//	قدوم شاب إلى منزل كلثوم لكي يذهب مع ابنها لخضر إلى الجبال لأخذ المؤونة للمجاهدين .	اهلا السي عمار ،اصباح الخير -مساك بالربح . -امس الخير يا اميمتي . -راك تشوف ما بقى والوا . - تصبحوا على خير ... -حاذروا على رواحتيكم ،أو ماتبطاوش.	//	//
05	1دو55 ثا	أمريكية	//	//	//+ امرأة	تقوم كلثوم بتفريغ القهوة في فناجين صغيرة وتقدمها للفلاحين قبل أن ينصرفوا للحصاد.	-صاح عليك. -يرحم والديك . -اشربوا... اشربوا... -بسم الله...بسم الله.. -بسم الله نتوكلوا على الله. -بسم الله . -اتهلاي جيبي الكسرى قبل ما تطلع الشمس . -أمالا بنت قويدر تعاونك . -يا ربي استرهم .	//	صياح الديكة
06	2دو26 ثا	عامة	غطسية	//	//	تأتي كلثوم رفقة ابنها لخضر إلى المزرعة بطعام الغذاء وتحي المزارعين .	-يا الله يعاونكم . -يرحم والديك يا اميمتي . -وين راهوم . -راهم ورا ذراع من الهيها.	//	ضوضاء

07		نصف جامعة	//	//	//	يقوم الفلاحون اللذين يرتدون مظلات بربط حزم السنابل بعد حصدها بالمنجل ثم يهم احدهم بالجري لملاقاة كلثوم وابنه ليحمل عنهما المؤونة ، وينادي الفلاحين ليتوقفوا عن العمل ويأتوا لتناول الغذاء ، ثم يأتون ويجتمعون حول كلثوم التي تعطي لكل واحد منهم نصيبه.	-يا الحق..الحق ..روح اجري لمك . -أي يا جماعة ،أيا بسم الله.	//	//
08	1د23"	مقربة	عادية	//	//	يشرع الفلاحون في تناول وجبة الإفطار ،وبعد برهة يشاهد احدهم الدخان منطلقا من القرية ويقف الجميع ينظرون إليه مستغربين وخائفين في نفس الوقت، ويبدؤون بالجري ،في الوقت الذي تقصفهم المروحيات بطريقة عشوائية ...	-واش هذا الدخان يا جماعة . -ها الجو ما يعجبش يا جماعة . -ها خلات . -آه لميمة . -اخلات . -يا ستار استر..يا ستار استر. -يا رب استر . -اليوم انهارنا ياجماعة .	//	أزيز المروحية
09	1د43 ثا	جامعة	تصاعدية+ غطسية	بانوراما أفقية+ تنقل أمامي	//	الفلاحون يجرون تحت وقع القصف العشوائي ،حيث يسقط الكثير منهم أرضا ،ويصاب الكثير منهم بما فيهم صاحب المزرعة الذي يستشهد.	-ابويي ..بويي ..بويي ...الله اكبر. -يرحم الشهداء . -الله اكبر..الله اكبر	//	ضوضاء
10	1د47"	متوسطة	//	بانوراما أفقية + عمودية	//	يهم الناس لإطفاء النار المشتعلة في القرية ،حيث نشاهدهم في طابور طويل يمررون الدلاء الممتلئة بالماء لبعضهم البعض .	....	// .	//

المقطع الثالث:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	2د48 ثا	متوسطة	عادية	بانوراما عمودية	امرأة + رجلين	كلثوم مع ابنها لخضر يقومان بتنقية الحبوب الجافة ودرسها بواسطة الحمار .	-واش راكي يا اميمتي . -ار..ار -واقيلا لحبيبات ملاح السنة . -ملاح،ملاح عرحاي . -بويك كان كل عام يبيعلو . -ايبيعلو أخاطر ما كانش ينجم يروح لسوق لبلاد ايبيع . -ايبيعلو أخاطر كان يسلف لو الزريعة. -ايسلفلو من جهة ... -هذي هي حالة الزاوالي. -يا زاوالي ولا موزاوالي ،يجي الوقت أو يتبدل كل شي. -قولت لك ميات مرة احكم فمك . -الله يهديك أما ...هذ الخطرة الرحاي ما يدي حتى حبة.	موسيقى غربية	صياح الديكة
02	3د12 ثا	نصف مقربة	//	بانوراما أفقية	جمع من الرجال+ امرأة	صاحب طاحونة يستقبل الفلاحون الذين ياتون ليطحنوا حبوب السنة ومنهم كلثوم وابنها لخضر.	-الحبات يبانو السنة ملاح . -الشعير متين مليح . -لاباس . -وقتاش نجي ندي لحبيبات ؟ -ياك تفاهمنا والشايب التاعكم . -اتباعوا . -لمن بعتوهم. -وعلاش تحوس لمن بعناهم . -راك تندم على رايك	//	ضوضاء

03		متوسطة	//+ المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية+ زوم أمامي	امرأة+ شاب	تقوم كلثوم بعجن كمية كبيرة من الدقيق لتصنع منه الكسرى ،في الوقت الذي يقوم فيه لخضر بلبس برنوسه وعمامته ثم يدخل في حوار مع أمه الخائفة عليه ...ثم يخرج ليرى أصدقائه المسبلون جاهزون لأخذ المؤونة للمجاهدين ،وبعد عودته يجد أمه قد طهت الكسرى ووضعتها في كيس كبير ،وأثناء خرجه تعلق له أمه في رقبته شيئا ما ويرفضه لكنها تصر وفي الأخير تدعو له بسداد الخطى	-الأم : الليلة هذي ثاني تطول ؟ الابن : ما نظنش ،نرجع قبل منتصف الليل . -تروح وحدك ؟ -لا مانيش وحدي. -مالي تروح يا بني وأنا مخلوعة كي لمرا ة اللي شاده لحبل . -ما تخافيش ما يصير لي والو . -حاذر روحك يا ابني شوف وين تحط كراعك . - قلت لك ما تخافيش مايصير لي والو.لوكان جيتك مجاهد واش تقولي . - المسبل ثاني مجاهد . - أيا ما تخافيش قريب يفرج ربي ويروح الخوف . - من فمك لربي يأبني . - تمي الكسرى أنا أنشوف لخرين أيلا واجدين ونرجع في ساع . - لخضر نزيد نوصيك يا ابني حاذر روحك أو ما تبطاش أنا اميمتك . -ما تتحيريش رقدي على روحك. واش منوم ، عينيا ما يتغمضوش وأنت غايب . -الله يهديك للخير يا ما ،ما عندك ما تبدلي المكتوب وهذا واجب علينا أوكل . -لخضر ! -واش -استنا يا ابني	موسيقى غربية	//

						-روح يا ابني الله يقد خطاويك. - واش هذ التقزان ،البيض أو زدتي لي الحرز. -خبيه لخضر واسكت. -آ ،ما كفاكش البيض زدتي الحرز. - الله يبعد عليك لبلاء يا ابني .			

المقطع الرابع:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	47ثا	قريبة+ قريبة جدا	عادية	بانوراما أفقية+ عمودية	امرأة	تقوم كلثوم بعدة أعمال منزلية ليلا في انتظار عودة ابنها ، فتعطي العلف للحيوانات ،الكنس الطحن ....وإثناءها تمارس بعض الطقوس البالية كتكسير البيض في النار ...ثم تذهب إلى "المقام" التبرك والدعاء والتبخير ...ثم تعود بسرعة إلى المنزل لتقوم بغزل النسيج وحياكته ولا تنام رغم أنها نعسانة حتى يبزغ الصبح ...	.... --كأنك خير تطرطق على الأبيض ،كأنك شر تطرطق على الأكحل	موسيقى غربية	صياح الديكة
02	26ثاو	متوسطة	تصاعد	بانوراما	امرأة+	تخرج كلثوم إلى ساحة بيتها	-لا اله إلا الله ز	//	//

	"45		ية	عمودية + تنقل أمامي	شاب	فتجلس في انتظار ابنها ...ويمر احدهم فيلقي عليها السلام فترد عليه وتغمض عينيها النعسانتين وتبقى على هذه لحال حتى يصل ابنها ويقبل يديها...	- صباح الخير لعجوز . - صبحك بالربح .		

المقطع الخامس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	2د46"	نصف جامعة	تصاعدية	بانوراما أفقية	امرأة+ شاب+ عساكر	تقوم كلثوم مع ابنها بعجن الطين بغرض بناء فرن تقليدي لطهو الكسرى ،وفجأة تمر دورية لعساكر العدو وبعدها تمر مروحية تحلق على القرية ويقفز منها العساكر الفرنسيون بسرعة. وتطلب كلثوم من ابنها الاختباء لمدة حتى يبتعد العساكر عن القرية .	-صبحكم بالخير. -صبحكم الربح . - الطين يابس زيد لو الماء . - العسكر يا ربي واسترنا . - يا سيدي عبد القادر يا سرة الواحد ين جاو في الديفزيون . - جاو كي الجراد ..... -هذي بيعة . - غير ربي اللي عالم . - الله اكبر............ - ما تتحيريش هاو لحقهم لخبر . - لخضر ابني خذ راي امك ، روح اتخبى حتى يروح العسكر . - ما كان خوف علي وجدي لي القمح .	موسيقى غربية	صوت الشاحنات والسيارات العسكرية+ أزيز المروحية الحربية
02	27ثا	//	//	//	//	يستعد لخضر للخروج كالعادة ثم	خلاص كمشوهم .	//	صوت طلقات

						يأتي احد المسبلين وينقل له الأوامر الصادرة عن المجاهدين بعدم الخروج الليلة .	-جماعة بعثوا أوامر قلكم هذ لعشيه الحركة ماكاش .		البارود+ صوت الماعز+ طرق الباب
03	3د49 ثا	متوسطة	//	//	امرأة+شاب	نشاهد الأم ولخضر في الغرفة وهما متوتران وقلقان ،وتأمره بالذهاب إلى خالته حتى مرور الموقف ،في هذا الوقت تأتي جماعة من المجاهدين يطلبون من لخضر الرحيل قبل وصول الجنود الفرنسيين ، ويتناولون العشاء ثم تأتي جماعة أخرى وتتناول القهوة في عجلة ثم يتأهب الجميع للخروج من بيت كلثوم التي تدعو لهم بالتوفيق والسلامة .	-أيا تتعشاي . -ما هوش عاطيني قلبي . - ما تتحيريش يا ما .... - الله يرحم والديك قولي لي ضروك واش حيرك. - انت اللي محيرني . - ياخي هذ انهار ربي اللي يستر. - هذ الخطرة قلبي مش هاني يا لخضر . - أو ثاني الضرب هذ راه قرب . - كان هي بيعة يدور ... - روح خبي روحك عند خالتك حتى يعقب هذ الشيء . - ما تخافيش يا ما ، قلت لك شحال من مرة ما تخافيش. - ما نخافش ما بقى لي غيرك يا ابني . -آ ، أهلا السي تامر . - اهلا السي لخضر . - ماذا بيك تربح العسكر ذورك ايجو . - تفضلوا يا جماعة . - السلام عليكم . - امساء الخير لعجوز . - امساك بالربح . - ضرب كبير اليوم يا جماعة . - كثر خيرك يا لعجوز .	موسيقى غربية	//+ صياح الدجاج

							- خير ربي . -...ربي يحفظكم وبعد عليكم لبلاء - اياو جماعة نتاكلو على الله . - طريق العافية . - تبقى على خير السي لخضر وربي يلاقينا في ساعة مليحة . - كثر خيرك . - بالسلامة . - الله يجعل خير هذي الليلة .		
04	38ثاو "43	نصف جامعة	عادية	//+ عمودية	امرأة+ رجل	بعد انصراف المجاهدين يهم لخضر للنوم لكن أمه لا تنام وفجأة يقتحم الجنود البيت بعد كسر الباب ثم يعتقلون لخضر بقوة ويدفعون أمه ويسقطونها أرضا ويخربون المنزل ويسرقون الحيوانات ...	- لا ..ابني ..ابني مادار حتى شيء	//	//
05	35ثا	متوسطة	تصاعدية	تنقل بانورامي	امرأة+ رجلين	خروج كلثوم في الصباح البكر وفي يدها دجاجة وقفة .	- الله يعطيها اصبر مسكينة. - يا حليلها .	//	صياح الدجاجة
06	49ثاو "66	جامعة	عادية	تنقل مصاحب +بانوراما أفقية	امرأة+ رجال	تصل كلثوم إلى احد المعتقلات للبحث عن لخضر وتمر أمام مركز للتفتيش وتشير إليهم في كل مرة بدجاجتها لتقايض ابنها بها ،لكنهم يطردونها في كل مرة ثم يأتي احد الجزائريين ويخبرها أن ابنه في معتقل أخر غير هذا المعتقل وفي آخر المساء يعود إليها ويطلب منها الذهاب إلى منزله لقضاء هذه الليلة .	-passe -allez dégage -ابني ... -dégage - اميمتي ...ما يشروش. - مانيش نبيع لهم . - نعطيهم الجاجة باش يقولولي وراه ابني . - جاو لفجر واداوه .	//	ضوضاء الناس+ صوت سيارات العدو +صفارة الإنذار

							بلا شك اداوه للكازيرنا ،باش يعملو البحث . - وين جايا الكازيرنا ؟ - أيا نديك - وليدي ،تربح قول لي وين راه وليدي ... - Allez ,femme ;allez - Allez dégage - رواحي معايا تباتي .أو غدوا نجيبك حتى اللهنة - أو غدوا نشوفو؟ - إنشاء الله .		

المقطع السادس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	59ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	امرأة شابة + شاب+ عجوز+ كلثوم	تظهر امرأة حامل تشاهد من الباب دورية العساكر الفرنسيين وتتأملهم بنظرات ملاها الحقد والضغينة ثم تتفلهم .	....	موسيقى غربية	ضوضاء والسيارات العسكرية للعدو
02	46ثا	نصف جامعة	//	//+ زوم امامي	//	كلثوم تتناول العشاء مع عائلة الراعي الذي استضافها في منزله	-تحاسبك . - الحمد لله اكثر خيرك .	//	/
03	26ثاو 44"	قريبة	غطسية	بانوراما أفقية	//	لم تنم كلثوم والمرأة الحامل حيث تظهر عليهما علامات الحزن	....	موسيقى غربية	/

					والقلق الشديدين .				

المقطع السابع:

شريط الصورة						شريط الصوت			
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	33ثا	نصف مقربة	تصاعدية	بانوراما أفقية+ دائرية	امرأة	تجري كلثوم بسرعة وراء الشاحنات لمعرفة الطريق الذي تسلكه لاكتشاف المعتقل الذي يتواجد فيه بنها	-oui sergent	موسيقى غربية	صوت حاد للشاحنات العسكرية
02	49ثاو "70	جامعة	//	تنقل مصاحب	امرأة+ جنود	تصل كلثوم إلى احد المعتقلات وتقف عند مدخله ...ونشاهد الشاحنات العسكرية تدخل وتخرج من الباب الرئيسي لهذا المعتقل ويسال احد الجنود الواقفين عند المدخل كلثوم عما تريده وتخبره بأنها تريد ابنها ثم يطردها ويقذفها بحجر ..	-Salut, bonjour -ça va........ -Oui merci.......... -Qu'est que tu veux ? - allez dégage...	//	//
03	56ثا	نصف مقربة	تصاعدية+ غطسية	بانوراما دائرية	امرأة+ جنود+ معتقلين	تحوم كلثوم حول المعتقل المحاط بأسلاك شائكة بسرعة وتدقق نظرها في المعتقلين عساها ترى ابنها .	....	موسيقى غربية	//
04	22ثاو "70	عامة	عادية	بانوراما أفقية	//	يستغرب المعتقلون المتواجدون داخل المعتقل من تواجد كلثوم في هذه المنطقة الباردة والبعيدة .	....	//	//
05	27ثا	قريبة جدا	//	//	//	تحدق كلثوم بشدة في المعتقلين واحدا واحدا وتواصل دورتها	....	//	//

						حول المعتقل للتأكد من عدم وجود ابنها هناك .			
06	56ثا	أمريكية	عادية	بانوراما أفقية	//	يظهر لخضر ابن كلثوم وسط المعتقلين ويحدث أمه بإشارات يفهم منه انه سيؤخذ بعد قليل إلى معتقل آخر لكن كلثوم لم تفهم شيء من هذه الإيماءات وبعد برهة تأتي إحدى الشاحنات العسكرية وتأخذ بعض المعتقلين بما فيهم لخض إلى معتقل آخر مجهول بعد أن يشبعوه ضربا وركلا	Allez plus vite	//	//
07	33ثاو "55	متوسطة	//	زوم أمامي	//	تظهر كلثوم جامدة حائرة لم تستوعب ما يحدث في الوقت الذي تواصل فيه الشاحنات العسكرية نقا المعتقلين ...	Allez Suivant	//	//
08	37ثا	جامعة	عادية	+// غطسية	جمع غفير من الرجال	يؤدي المعتقلون الصلاة جماعة ...	-الله اكبر...الله اكبر - سمع الله لمن حمده...ربنا ولك الحمد - الله اكبر ...الله اكبر ...	//	//

- **القراءة التعيينية:**

يبدأ الفيلم بكتابة بيضاء باللغة الفرنسية على خلفية سوداء وهذه البيانات الخطية عبارة عن كلمة شكر موجهة للجيش الوطني الشعبي الذي قدم كل التسهيلات من اجل انجاز العمل.

بعدها نسمع صوت المؤذن يرتفع ويبدو لنا أن الوقت هو "الفجر" ، وفي لقطة عامة تظهر لنا الكاميرا تضاريس منطقة الاوراس المعروفة بجبالها الشامخة ونستمع إلى كلام بلهجة الشاوية وبذلك نفهم أن أحداث الفيلم تدور في منطقة الشاوية (الاوراس)

ينطلق جينريك البداية الذي ورد ضمن المقطع الأول بالفرنسية مرفقا بموسيقى، هذا الجينريك الذي يتضمن قائمة لأسماء الممثلين المشاركين في الفيلم بالإضافة إلى الطاقم الفني والتقني، وكل هذه الكتابة تظهر على خلفية تمثل لقطة عامة لمنطقة الاوراس وامرأة تسير نحو الواد ومعها دلو كبير.

ينطلق الفيلم بلقطة متوسطة لبطلة الفيلم **"كلثوم"** التي تصل إلى المنبع ثم تقترب من الغدير وتغسل وجهها وأطرافها ثم تملا دلوها بالماء وتعود إلى البيت لتجد زوجها المدعو**"سي عمار"** قد استيقظ ، فيقوم الزوج بإيقاظ ابنه **"لخضر"** وتبدأ كلثوم في إعداد القهوة في الوقت الذي نشاهد فيه الزوج يتوضأ لأداء الصلاة، بعدها نشاهد لخضر يغسل وجهه ويرافق ذلك شريط صوتي لزقزقة العصافير ونهيق الحمار وصياح الديكة...

تنقلنا الكاميرا في هذه المرة إلى المزرعة حيث نشاهد في **لقطة الجزء الكبير** الفلاحين وهم يرتدون مظلات تقليدية ويقومون بحصد السنابل وذلك مع خيوط الشمس الأولى، ويبدو أن هذه المزرعة الكبيرة هي ملك لزوج كلثوم وهو الذي يشغل هؤلاء الفلاحين ، ثم نشاهد في **لقطة متوسطة** كلثوم وهي قادمة إلى المزرعة وقد أحضرت الفطور للفلاحين ، في **لقطة الجزء الصغير** نشاهد الفلاحين وقد توقفوا عن العمل لتناول وجبة الفطور، وفجأة يشاهدون دخانا كثيفا ينبعث من قريتهم ونرى ملامحهم باستعمال لقطة قريبة ويبقون واقفين وينظرون من بعيد ، وبعد ذلك يسمعون أزيز مروحية تحلق فوقهم فيركضون نحو منازلهم ، وبلقطة غطسية ثم تصاعدية نشاهدهم يجرون وهم خائفون ثم تنهمر القنابل عليهم ويبدأ القصف العشوائي فوقهم.

في **لقطة بانورامية عمودية** نشاهد المروحية الحربية وهي ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتواصل القصف العشوائي على القرية وعلى المزرعة فيصبح كل شيء خرابا ودمارا.

نشاهد **في لقطة عامة** القرية والدخان ما يزال ينبعث من بقايا المنازل، وبعد أن ظن السكان أن المروحية قد غادرت حتى نراها تعود من جديد لتنسف ما بقي منها فيستشهد زوج كلثوم وهو يكبر، وفي **لقطة بانورامية أفقية** نشاهد سكان القرية يتعاونون على إخماد الحرائق وإنقاذ ما يمكن إنقاذه.

نشاهد في هذا المقطع كلثوم مع ابنها لخضر يقومان بتنقية الحبوب ثم يتوجهان إلى شاري الجملة لبيع محاصيلهما، ثم تنتقل الكاميرا إلى منزل كلثوم ونشاهدها **بلقطة متوسطة** وهي جالسة على ركبتيها تعجن كمية كبيرة من الدقيق وتصنع منها "الكسرى" وتطهوها في الوقت الذي نشاهد فيه ابنها يهم بالخروج مرتديا برنوسه حاملا معه الطعام الذي حضرته له أمه فيدور بينهما حوار وفي الأخير يخرج بعد أن أعطته شيئا يرفضه في البداية ولكن أمام إصرارها يقبل فتعلقه في رقبته (حرز) وتدعو له بالخير.

بعد مغادرة لخضر المنزل، نشاهد الأم في **لقطة متوسطة** تقوم بتقديم العلف لحيواناتها بينما تركز الكاميرا على عينيها القلقتين على لخضر فهي تشغل نفسها بأعمال البيت، ثم تسمع الأم صوت الدجاجة مما يجعلها تتشاءم ويزداد قلقها فلا يغمض لها جفن طوال الليل حتى يعود ابنها الوحيد في الصباح.

نشاهد كلثوم في مقطع أخر وهي تتحدث إلى ابنها عبر **زاوية المجال والمجال المقابل** ونسمع من شريط الصوت صوت مروحية حربية وبعدها ينزل منها مجموعة من الجنود الفرنسيين، وهنا تقلق كلثوم وتطلب من لخضر الاختباء عند خالته في المدينة، وفجأة تسمع صوت الرصاص ثم طرقا عنيفا على الباب فيدخل الثوار إلى منزل كلثوم فتقدم لهم الطعام والمؤونة ثم ينصرفون بعد أن شكروها ودعت لهم بالتوفيق هي الأخرى.تقترب الكاميرا إلى عيني لخضر **بحركة الزوم الأمامي** ثم يغمض جفنه وينام، فتنتقل الكاميرا بواسطة **زوم أمامي** آخر إلى عيني الأم التي لم تنم وفي كل مرة تسمع فيها همسة يخفق قلبها وتنهض ويركز المخرج على وجه الأم **بلقطات قريبة** التي بدا يساورها إحساس داخلي بان ثمة مكروها سيحصل...وفجأة وفي هذه الأثناء يقتحم الجنود الفرنسيون البيت ويعتقلون لخضر بعد أن فتشوا البيت وخربوه.

نشاهد في المقطع الخامس **بلقطة متوسطة** الأم كلثوم وهي خارجة من المنزل وفي يدها قفة فارغة وبيدها الأخرى دجاجة ثم تتجه إلى مركز المراقبة التابع للجيش الفرنسي وتحاول أن تقدم لهم الدجاجة مقابل إطلاق سراح ابنها فتشير بدجاجتها إلى الجنود الفرنسيين الذين ينهرونها في كل مرة ويطردونها لكنها تصر على البقاء وتجلس في مدخل ثكنة عسكرية فتدوي صافرات الإنذار ويمر رجل يبدو انه فلاح جزائري ويطلب منها الذهاب معه إلى منزله للمبيت مع عائلته.

في هذا المقطع تنقلنا الكاميرا وبلقطة عامة إلى أعالي جبال الاوراس بواسطة لقطات عامة واستعراضية نشاهد الطبيعة الساحرة ،وخاصة أن هذه الجبال اكتست حلة بيضاء وازينت بالثلوج الناصعة، وهناك تصادف كلثوم احد الرعاة الشبان فتتحدث معه بتقنية **المجال والمجال المقابل** حول مشكلتها العويصة ثم يسيران معا حتى يصلا إلى إحدى القرى أين يتواجد منزل الراعي ويدخلان البيت وبه امرأتين إحداهما حامل فيستقبلن "كلثوم " ويدردشن معها فتواصل النسوة الحديث، وفجأة تداهم القوات الفرنسية القرية وتأخذ منها احد الشباب. وفي **لقطة قريبة جدا** نقرا الحقد والكره في عيني المرأة الحامل والتي تبصقهم ، وكل هذا على وقع موسيقى حزينة تعبر عن المأساة التي حلت بهذه النسوة.

نشاهد في **لقطة أخرى متوسطة** بطلة الفيلم مع عائلة الراعي الشاب وهم يتناولون "الكسكسى"، وفي الليل يركز المخرج على عيني بطلة الفيلم **بلقطة قريبة جدا** وكذا المرأة الحامل اللتين لم يعرف النوم طريقه إليهما.

في المقطع السابع والاخيرو **لقطة بانورامية أفقية** نشاهد الثكنة العسكرية التي اعتقل فيها لخضر ونسمع في شريط الصوت إلى ضجيج محركات شاحنات الجنود وهي في دخول وخروج مستمر، ثم تدخل عدة سيارات وشاحنات العدو إلى الثكنة ، وعند اقتراب كلثوم منها الثكنة يقذفها احدهم بحجر ويأمرها بالانصراف لكنها لا تبتعد إلا قليلا وتحاول أن ترى ابنها.

تعود بنا الكاميرا إلى فضاء خارجي آخر، حيث نشاهد بلقطة عامة الثكنة العسكرية جيدا ، خاصة من خلال تعاقب عدة **لقطات بانورامية أفقية وعمودية ودائرية** حول المعتقل المحاط بسياج وأسلاك شائكة مكهربة...وتواصل بطلة الفيلم تحديقها من بعيد في المعتقلين حيث نشاهد عينيها جيدا بفضل استخدام **اللقطة القريبة جدا**، وفجأة ترى فلذة كبدها وعيناها تبرقان من الفرح ويدور حوار بينهما بواسطة الإشارات والاماءات نفهم منه سؤال الأم عن حالته ويطلب منها ابنها الانصراف خوفا من أن يؤذيها الجنود الفرنسيون، وكل هذا أمام مرأى من السجناء الذين استغربوا كيفية وصولها إلى هذا المعتقل كونه يقع في منطقة جبلية بعيدة.

وفي **لقطة متوسطة** أخرى نشاهد كلثوم مع مجموعة من الجنود الفرنسيين وهي تشهر دجاجتها في وجوههم طالبة منهم مقايضتها بابنها، كما نشاهد في لقطة الجزء الصغير السجناء وهم يؤدون صلاة الجماعة ونسمع على شريط الصوت تكبير المصلين.

نـهاية الفيلم:

وقد اختار المخرج نهاية مأساوية لأحداث قصة فيلمه، حيث تعود كلثوم إلى المعتقل وكالعادة تبدأ في التحديق بالمعتقلين لعلها ترى ابنها ، ويواصل المخرج التركيز على عينيها **بلقطات قريبة جدا**، لكنها لا تراه هذه المرة ويخبرها احد المعتقلين أن ابنها لم يعد موجودا في هذا المعتقل حيث أخذوه إلى مكان مجهول،لكنها لا تغادر المكان حتى يخيم الليل عليها ونسمع على شريط الصوت صفير الرياح الثلجية الباردة وفي لحظة هستيرية نسمع صراخ الأم التي تشرع الأم في مناداة ابنها وهي تحوم حول المعتقل ، وأمام لحظات الضعف واليأس هذه تلقي بنفسها فوق السياج المكهرب فتصعق وتموت، ثم يظهر جينريك النهاية .

5-1- التحليل التضميني للمقاطع المختارة :

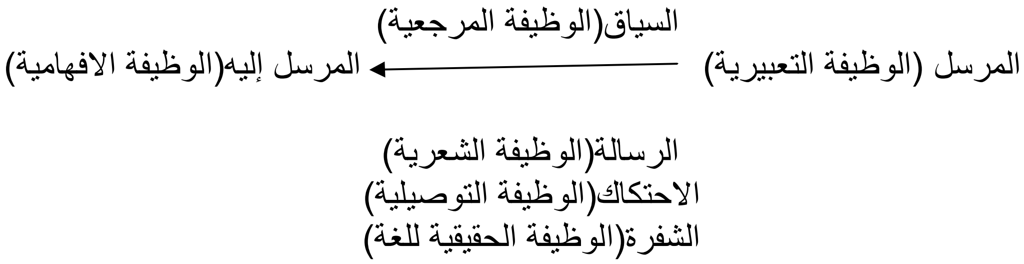
ملاحظة:

قبل أن نشرع في القراءة التضمينية للمقاطع المختارة لفيلم "ريح الاوراس" والأفلام الأخرى عينة الدراسة نستعرض أولا بالشرح بعض العناصر الأساسية التي تتشكل منها التركيبة الفيلمية وهي:

- *المكان* : أن تعداد الأمكنة الموظفة في أي فيلم يمثل أي إشارة واعية أو غير واعية للاتساع الجغرافي الذي تدور فيه الأحداث ، مما يخلق لدى المتلقي الإيهام بالاحتضان و الحلول ،فحوادث الأفلام لا تتطور في إطار مكاني واحد بل عبر سلسلة من الأطر المكانية المشكلة للفضاء السردي ، وذلك خدمة لقصة الفيلم وصيرورة أحداثه ،وتضم هذه الفضاءات المؤطرة للفعل الدرامي فضاءات مفتوحة التي تتمثل مثلا في : محطات القطار ، الغابة ،المرافئ، الصحراء ، الساحات الرئيسية ،وأفنية البيوت...الخ، أما الفضاء المغلق فيتجسد في غرف البيت وأروقته، المكاتب إلى جانب الفضاء الداخلي لوسائل النقل (الطائرة، القطار ،سيارة الأجرة ، سيارة الإسعاف ...) المستعملة في التنقل من مكان إلى آخر.
- *الزمان*: أحيانا لا يحدد المكان الزمني الذي تجري فيه أحداث الفيلم بسبب عدم إعطاء تاريخ محدد لأحداث الفيلم ، لكن بإمكان المشاهد أن يستنتج ويدرك ذلك ولو بشكل غير دقيق ، وذلك عبر إشارات وحوارات أو عن طريق الديكور الفيلمي و ملابس الممثلين ...إلى غير ذلك.
- *اللغة*: يمكن أن تكون اللغة المستعملة في الفيلم واحدة بشكل كلي وقد تكون هجينة تتكون من لغتين أو أكثر أو على الأقل من لغة ولهجة أو عدة لهجات... وتتجسد اللغة في الحوار بين الممثلين ويكون اختيار اللغة راجعا لعدة أسباب ومعايير منها:

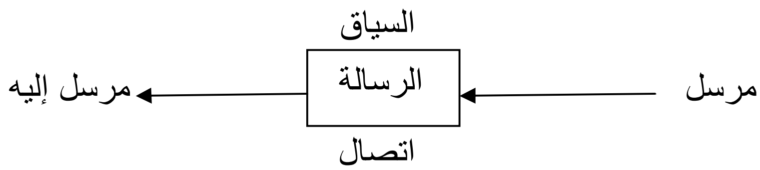
- *البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج* : قد يكون للبيئة التي نشأ فيها المخرج أو تلك التي درس فيها تأثير مباشر على اللغة التي يستعملها.
- *الجمهور المستهدف*: إذا استخدم المخرج لغة أجنبية كلغة أساسية في حوار الفيلم فهذا دليل واضح على أن العمل غير موجه لأبناء وطنه بل للجمهور الغربي بالدرجة الأولى، وهذا ما قد يفقد الفيلم من مصداقيته ويحرف الكثير من أحداثه ويبعده عن الواقعية...
- *ظروف أخرى* : كالجهة الداعمة والممولة للفيلم والتي تفرض على المخرج عدة شروط من بينها اختيار اللغة المستعملة في الفيلم

وللغة وظائف عديدة فقد صنفها **" رومان جاكوبسون "** في الشكل التالي:



الشكل رقم(8):تصنيف وظائف اللغة حسب رومان جاكبسون .

كما صنف **"بيار قيرو"** وظائف اللغة في شكل آخر أكثر اختصارا كما يلي:



الشكل رقم(9):تصنيف وظائف اللغة حسب بيارقيرو.

كما يمكن أن تتجسد اللغة في تلك البيانات المكتوبة (البيانات الخطية) ضمن العناصر الفيلمية الدالة المهمة والتي توظف هي بدورها في أربع حالات:

- كأداة موضحة للصورة: كما هو الحال بالنسبة لحاشية الفيلم المترجمة التي تسمح للمتفرج بفهم أي فيلم أجنبي على الرغم من عرضه بنسخته الأصلية.

- يمكن أن تكون أداة تعبير سينمائية يتم بفضلها إعداد جينريك البداية والنهاية.
- يمكن أن تكون البيانات المكتوبة مؤشرا وذلك عندما نصور باللقطة القريبة أو اللقطة القريبة جدا مما يسمح بإبراز مانشيت جريدة ، أو تكبير بطاقة زيارة شخص ما .
- وأخيرا يمكن أن تظهر البيانات المكتوبة مندمجة مع الصور المتحركة كتلك الموضحة لشعار أي مؤتمر أو ملتقى.

➢ *الجينريك*Générique : هناك نوعين من الجينريك، وهما جينريك البداية وجنيريك النهاية، وأحيانا يرد وجنيريك الفيلم منفردا وأحيانا يندرج ضمن أحداث الفيلم حيث يوازي المخرج بين انطلاق الفيلم وعرض الجينريك وكذا بين اللقطة الأخيرة للفيلم والتي تتزامن مع صعود وجنيريك النهاية ومن ثم يمكن عده كمقطع من مقاطع الفيلم. فهو بمثابة مفتاح الخريطة الذي يمكن المشاهد من إدراك العديد من الحقائق أو بصيغة أخرى هو بطاقة تعريف للفيلم إذ يتضمن قائمة المشتركين في تصوير الفيلم من ممثلين والطاقم الفني والتقني وهي القائمة التي لا يمكن الاستغناء عنها وان كان بالإمكان التعبير عنها بالصوت المنطوق به ومن ثم يمكننا القول أن الجينريك يقوم بوظيفة اضاحية لتقريب المشاهد من العمل ، أما الاختلاف من جينريك لأخر فتحكمه اختيارات لها مرجعية فنية وجمالية وأخرى اضاحية وتفسيرية وربما دلالية

➢ *العنوان* : يعد العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها جينريك البداية فله وظيفة تحديد فكرة الفيلم كما أنه بمثابة المفتاح الذي يمكننا من فهم الموضوع الذي تدور حوله أحداث قصة الفيلة ، فه مؤشر تعييني جاهز يحمل دلالات لها علاقة مباشرة بمضمون الفيلم والرسالة التي يعمل على إيصالها وهي علاقة داخلية مرتبطة ببنيته الضمنية العميقة وما ينتجه من دلالات ومعاني موجودة في العمق. فهو جزء لا يتجزأ من التصميم الكلي للفيلم لأن العلاقة بينهما عضوية ومتراكمة... وبذلك يحمل المخرج العنوان عادة عددا من الدلالات ولإدراكها لابد من تحليله تحليلا لغويا وتحليلا دلاليا:

- **المستوى اللغوي**: أحيانا يتكون عنوان الفيلم من كلمة واحدة، ويرد في حالات عدة مركبا من كلمتين أو أكثركما أن هذه الدلالة لها علاقة وطيدة باللغة المستعملة (فصيحة أو دارجة)...
- **المستوى الدلالي**: أي محاولة استنباط المعاني التي يحملها الفيلم في طياته...

قبل الخوض في القراءة التضمينية لمقاطع الفيلم المختارة من الضروري أولا الوقوف عند بعض العناصر الهامة (كما ذكرنا أعلاه) والتي هي بمثابة مفاتيح تمكننا من فهم الفيلم أكثر:

أ- المكان:

شكلت منطقة الاوراس الفضاء الرئيسي الذي جرت فيه أحداث الفيلم، بالإضافة إلى بعض المشاهد في المدينة عند تنقل الأم إليها للبحث عن ابنها وهي عبارة عن مدينة داخلية صغيرة، وقد وفق المخرج إلى حد كبير في التقرب من الشكل العام لهذه المنطقة التاريخية التي احتضنت عدة معارك لحرب التحرير والمقاومات الشعبية عامة منذ الاحتلال الفرنسي للجزائر، فهي الولاية الأولى حسب تقسيم الثوار للمناطق الجزائرية خلال الثورة،وقد ركز المخرج بشكل كبير على إبراز التضاريس الوعرة للمنطقة إلا أن أحداث فيلم حامينا لم تتطور في إطار مكاني واحد(قرية كلثوم) بل عبر سلسلة من الأطر المكانية التي شكلت فضاءات السرد وذلك خدمة لقصة الفيلم التي تقوم في أساسها البطلة في البحث عن ابنها الوحيد وتنقلها في صيرورة هذا البحث من مكان لآخر.

ولهذا تضمن الفيلم عدة فضاءات مفتوحة والتي انطلقت منها أحداث قصة الفيلم وجسدها المخرج عبر سلسلة من اللقطات وتمثلت عموما في:(الغابة المزرعة، القرية، الطريق الجبلي، الهضاب...) أما الفضاءات المغلقة فتمثلت في بيت كلثوم، منزل الراعي، منزل الرجل الذي استضافها، مكتب التفتيش...ولم تكن هذه الفضاءات مجرد خلفية للصور بل كيان مؤثر في الأحداث ويحمل دلالات ذات أبعاد كثيرة.

والملاحظ أن المخرج ركز منذ البداية على إبراز ريف منطقة الاوراس وتضاريسها كبطاقة هوية للمنطقة ولم تكن المدينة إلا فضاءا عابرا في العمل فعرضها لم يأتي لخدمة أحداث قصة الفيلم، هذا الفضاء المكاني(المدينة) ظهر بعد خروج الأم كلثوم للبحث عن ابنها لخضر حيث نقلته سلطات الاحتلال إلى أحد المعتقلات بها. لكن الفعل الدرامي غلب عليه الفضاءات المفتوحة والتي تمثلت في شوارع المدينة وساحات الثكنات والمعتقلات... وذلك لأن الأم كانت تنتقل هائمة للبحث عن ولدها.

ب- الزمان:

جاء الإطار الزمني لقصة ريح الاوراس واضحا ومحددا منذ البداية رغم تعمد المخرج عدم ذكر أي تاريخ بشكل دقيق سواء على لسان الشخصيات أو بواسطة كتابة خطية في أسفل الشاشة، فالقصة تدور على الأرجح إبان الثورة التحريرية وما يؤكد ذلك هو ظهور السلطات الاستعمارية بأسلحتها الحربية واضطهادها للشعب الجزائري والثوار العازمون على النصر أو الشهادة.

ج- اللغة:

شكلت اللغة العربية (الدارجة الجزائرية) اللغة الأساسية للحوار في فيلم ريح الاوراس رغم استعمال اللغة الفرنسية في بعض المشاهد التي يظهر فيها الجنود الفرنسيون في حوارات فيما بينهم أو مع الأهالي أو مع كلثوم التي كانت تشير إليهم بدجاجتها لكي يرجعوا لها ابنها وفي كل مرة يطردونها قائلين:"**Dégage**"وذلك لإضفاء الواقعية على الفيلم.

كما تجسدت اللغة الفرنسية في جينريك البداية والنهاية وكذا في الترجمة بالفرنسية أسفل الشاشة، وهذا راجع ربما إلى البيئة الثقافية التي نشا فيها المخرج الذي عيش الحقبة الاستعمارية وارتاد الكثير من المعاهد السينمائية الأوربية، كما استعمل المخرج اللهجة الشاوية في أول مشهد من الفيلم وكان المخرج أراد إخبارنا بان قصة الفيلم تدور في منطقة الشاوية.

ولعل هناك عدة عوامل جعلت المخرج يوظف اللغة الفرنسية كلغة ثانوية إلى جانب اللغة العربية سواء في حوار الشخصيات أو الكتابة الخطية التي تضمنها جينريك البداية والنهاية(في حين كان بإمكانه استعمال اللغة العربية) أو حاشية الفيلم المترجمة... منها:

- البيئة الثقافية التي نشأ فيها المخرج محمد الأخضر حامينا والذي ينتمي إلى الجيل المخضرم من السينمائيين الجزائريين الذين عايشوا مرحلة ميلاد السينما الجزائرية في الجبال وكان من أبرز مؤسسيها آنذاك إذ كانت له عدة أعمال في تلك الفترة أو مرحلة بعد الإستقلال والتي تمثل العصر الذهبي للسينما الجزائرية والتطور الذي شملها عبر موجاتها الثلاث.
- ظل المخرج سجين تكوينه الأجنبي(براغ) والموروث الثقافي الذي خلفه الاستعمار الفرنسي على جيل الأخضر حامينا وخاصة المخرجين.
- كما يبدوا أن المخرج لم يهمل الجمهور الغربي(الأوربي) وذلك من خلال إدراج كتابة خطية لحاشية الفيلم المترجمة(Sous-titre)والتي تسمح للمتفرج السينمائي بفهم أي فيلم أجنبي على الرغم من عرضه بنسخته الأصلية، كما برزت اللغة الفرنسية من خلال اللافتات المعلقة في مداخل المعتقلات والثكنات العسكرية.

أما بالنسبة لاستخدامه للغة العربية كلغة أساسية للحوار فذلك يعود إلى أن جل المخرجين الجزائريين يراهنون على الجمهور العربي بالدرجة الأولى.

د- العنوان:

يحمل المخرج عنوان فيلمه عددا من الدلالات ولإدراكها لابد من تحليله أولا على المستولى اللغوي ثم على المستوى الدلالي:

أ/ على المستوى اللغوي: يرى "رولان بارث" بأن العنوان يعد من أهم العناصر التي يتكون منها جينريك الفيلم، وأن له وظيفة تحديد بداية الفيلم وعن طريقه نتمكن من فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم ومن الواضح أن عنوان فيلم حامينا هو تركيبة لكلمتين هما "ريح" ، "الاوراس" فالريح تعني انتقال الهواء من منطقة الضغط المرتفع إلى منطقة الضغط المنخفض أما الاوراس فتدل على المنطقة الواقعة في الشمال الشرقي للجزائر ،وهي تتمتع بجو قاري شديد البرودة شتاءا وشديد الحرارة صيفا، وهي كمنطقة جبلية ذات وعورة شديدة يصعب التنقل فيها بسهولة ، كانت دوما حصنا وملاذا لكل الأحرار الذين وقفوا في وجه الاستعمار الفرنسي ورفضوا الخضوع الذل والهوان ،وقد حتمت الحياة القاسية على سكان الاوراس أن يكونوا دائما متعاونين لمواجهة الشدائد والملمات وترحيبهم بمن يلجا إليهم هاربا من بطش السلطات الاستعمارية كما هو الأمر للكثير من الثوار المنتمين للمنظمة السرية بعد انكشاف أمرهم عام 1950 .

أما من ناحية الصورة فنلاحظ أن المخرج نجح إلى حد ما في توظيف الصور المرادفة للعنوان حيث نشاهد بمجرد اللقطة الافتتاحية منطقة الاوراس أما في المشهد الأخير فيستمع المشاهد بصوت واضح إلى صفير الريح العاتية المنبعثة من أعالي جبال الاوراس الشاهقة باستعمال مؤثرات غاية في الإحكام.

ب/ على المستوى الدلالي: أما بالنسبة للدلالات التي يحملها العنوان كاملا"ريح الاوراس"فقد أحس المتفرج فعلا ببرودة الرياح الثلجية كما شاهدنا كلثوم وهي تتمسك بلحافها بشدة وهي هائمة تبحث عن ابنها، وبرزت هذه الريح الأوراسية عندما كانت تحوم حول المعتقل إلى درجة أننا لم نتمكن من صوتها بوضوح نظرا لقوة وشدة وسرعة الرياح لحد انبعاث الغبار.

كما أن استعمال كلمة ريح تدل على أصداء تلك المنطقة لأن الرياح تنتقل من منطقة إلى أخرى كما هو الحال بالنسبة لبطلة الفيلم كلثوم التي احترق قلبها لفراقها لابنها مما جعلها تنتقل من منطقة لأخرى ومن معتقل لآخر بحثا عنه.

لا بد من الإشارة إلى أن أي عنوان أن يحمل في طياته عنصر التشويق وقد نجح المخرج في تحقيق ذلك حيث خلق لدى المتفرج الرغبة في اكتشاف مصدر وطبيعة هذه الريح وعلاقة العنوان بالمضمون ومن جهة أخرى يحمل هذا العنوان معنى سلبي ومناقض ، حيث أن المشاهد بمجرد متابعته للقطات الأولى للفيلم يشعر

بالنار التي تكوي قلب تلك الأم على ولدها وفي نفس الوقت يقشعر بدنه لبرودة الريح التي تنبعث من أعالي الجبال الأوراسية الثلجية.

إن هذه العناوين التي ارتبطت بالريح لطالما وظفها المخرجون الجزائريون أمثال محمد سليم رياض في فيلم ريح الجنوب كما أعاد حمينا نفسه الكرة في ربط العنوان بالريح سنة 1982 من خلال فيلم "ريح الرمال"

ه- الملصق السينمائي للفيلم :

إذا ألقينا نظرة في ملصقة الفيلم التي تم إعدادها لترويج الفيلم في الجزائر والعالم العربي وغيره من دول العالم وعرضه في قاعات السينما، يمكن أن نستخرج مختلف المضامين التي احتوى عليها الفيلم، وهذا يتطلب منا تقديم تعيينية وأخرى تضمينية:

أ/ على المستوى التعييني: نلاحظ للوهلة الأولى أن الطاغي على صورة الملصقة هو وجه بطلة الفيلم كلثوم بملامحها الحزينة البادية على محياها والتجاعيد الكثيرة التي شكلت أخاديد وهي تنظر إلى مكان بعيد وأمامها وجه ابنها لخضر وفوق صورة وجهيهما نجد عنوان الفيلم الذي كتب بالبنط العريض والمائل وباللغة الفرنسية، وقد اختير له لون الأحمر الفاقع وعتب اسم المخرج بشكل واضح في أعلى يسار الملصق و باللغة الفرنسية أما تحت صورة وجه كلثوم فنجد أهم اللقطات الواردة في الفيلم(القصف العشوائي للقرية، استشهاد الأب، هروب السكان...)، أما بقية الأسماء المشاركة والبارزة في الفيلم وردت ببنط فير واضح وباللغة الفرنسية أيضا في أسفل يسار الملصق.

ب/المستوى التضميني : من خلال معطيات المستوى التعييني نستطيع تقديم قراءة تضمينية لهذا الملصق، خاصة وجه كلثوم الكئيب ونظراتها الحزينة والبعيدة تحمل العديد من الدلالات أهمها:

- أنها بطلة الفيلم.
- الألم الذي يعتصر قلبها لفراق ابنها الوحيد.
- المستقبل البعيد الأسود الذي ينتظرها.

أما بالنسبة للكتابة الخطية فإن كتابة العنوان الفاقع يمل دلالة واضحة أن الفيلم يتعلق بفيلم حربي تسقط فيه الكثير من الدماء أما جعله على خلفية بيضاء فذلك للأمل والسلام الذي سيحل بعد إفتكاك الاستقلال .

وعلى العموم فإن هذا الملصق نجح في تحقيق مبتغاه وهو التشويق.

المقطع الأول:

يشمل هذا المقطع على مجموعة من اللقطات صورت أثناء عرض جينريك البداية ،حيث يبدأ الفيلم بكتابة بيضاء باللغة الفرنسية على خلفية سوداء وهذه البيانات الخطية عبارة عن كلمة شكر موجهة للجيش الوطني الشعبي على كل التسهيلات التي قدمها لأجل انجازه ذا العمل.وقد اشتمل هذا المقطع على مجموعة من اللقطات صورت بالموازاة مع عرض جينريك البداية .حيث يستهل المخرج فيلمه بالاستماع إلى صوت عال جدا وهو صوت المؤذن الذي يرتفع ويبدو لنا أن الوقت هو "الفجر" ، وتظهر لنا الكاميرا تضاريس منطقة الاوراس المعروفة بجبالها الشامخة ونستمع إلى كلام بلهجة الشاوية وبذلك نفهم أن أحداث الفيلم تدور في منطقة الشاوية (الاوراس).

الجينريك:

إن فيلم ريح الاوراس يتسم بموازاة انطلاق جينريك البداية الذي ورد بالفرنسية وأرفق بموسيقى غربية، مع انطلاق أحداث الفيلم، هذا الجينريك الذي يتضمن قائمة لأسماء الممثلين المشاركين في الفيلم بالإضافة إلى الطاقم الفني والتقني المشارك في انجاز العمل، وكل هذه الكتابة تظهر على خلفية تمثل تضاريس وطبيعة منطقة الاوراس وامرأة تسير في طريق ضيق نحو الواد (منبع مائي عذب) وبيدها دلو كبير...إذا جينريك البداية كان ضمن مقاطع الفيلم .

ينطلق الفيلم بوصول بطلة الفيلم "كلثوم" إلى المنبع ثم تجلس وتغسل وجهها وأطرافها وترتوي منه ثم تملا دلوها بالماء وتعود إلى البيت،ويبدو انه تقليدي وترابي مما يدل على بساطة العائلة كما يتضح من خلال الديكور والاكسيسوارات أن أسرة كلثوم تعيش حياة بسيطة وعادية ، وتجد زوجها قد استيقظ ، فيقوم الزوج بإيقاظ ابنه "لخضر" وتبدأ كلثوم في إعداد القهوة في الوقت الذي نشاهد فيه الزوج يتوضأ لأداء الصلاة جهرا حيث نسمع في شريط صوتي جميع ألفاظ الصلاة من تكبيرة الإحرام إلى السلام، بعدها نشاهد لخضر يغسل وجهه ويرافق كل ذلك مؤثرات صوتية لزقزقة العصافير ونهيق الحمار وصياح الديوك...

المقطع الثاني:

في أول لقطة لهذا المقطع يظهر جمع من الفلاحين يحملون مناجل يحصدون بها السنابل وهم يرتدون مظلات تقليدية وذلك مع خيوط الشمس الأولى، ويبدو أن هذه المزرعة الكبيرة هي ملك لزوج كلثوم (السي عمار) وهو الذي جمع هؤلاء الفلاحين واستدعاهم لكي يعاونوه في جمع غلته في إطار ما يسمى "تويزة"

ولعل هذه العادة التي مازالت إلى حد الآن تندرج ضمن مظاهر التكافل الاجتماعي والتعاون بين أفراد المجتمع، ثم نشاهد كلثوم وهي قادمة إلى المزرعة مع ابنها وقد أحضرت الفطور للفلاحين ثم نشاهد الفلاحين وقد توقفوا عن العمل لتناول وجبة الغذاء ،ويحمل هذا المشهد على بساطته العديد من الدلالات القوية التي عمل المخرج منذ بداية الفيلم على إظهارها منها:

1- إبرازه لأسرة جزائرية عادية وبسيطة تمارس أشغالها اليومية في سكينة .

2- التركيز على الوازع الديني والجانب الروحي لهذه الأسرة وغيرها من الأسر الجزائرية في خضم الحرب التحريرية من خلال أداء الصلاة في وقتها والنهوض باكرا والتوجه إلى العمل ...

3- تقديس العمل الجماعي من خلال ما يسمى ب" تويزة" .

4- الدور المحوري الذي تلعبه المرأة الجزائرية والعربية عموما داخل المنزل وخارجه، فهي العمود الفقري للأسرة ومعول يقوم عليه البيت ، فهي ربة المنزل ومجاهدة ومسبلة ...

5- إن العائلات الجزائرية كانت تعيش حياة ميسورة ،إلا أن الاستعمار وجرائمه البشعة هو من عمل على تفقير الأسر الجزائرية بل أكثر من ذلك تشريدها وتمزيقها ...

ونشاهد ملامح وجوه الفلاحين جيدا والتجاعيد المرتسمة عليها،وما إن بدؤوا في ابتلاع اللقيمات الأولى ،حتى شاهدوا دخانا كثيفا ينبعث من قريتهم ونرى ملامحهم نشاهدهم واقفين وينظرون إلى بعيد ونسمعهم يتضرعون إلى الله يقولون **"يا ستار استر"** ، وبعده يسمعون أزيز مروحية تحلق فوقهم فيركضون نحو منازلهم ، نشاهدهم يجرون وهم خائفون ثم ترمى القنابل عليهم من المروحية ويبدأ القصف العشوائي والعمدي فوقهم.

في لقطة أخرى نشاهد المروحية الحربية وهي ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى وتواصل القصف العشوائي على القرية وعلى المزرعة و على الفلاحين فيصبح كل شيء خرابا ودمارا.

نشاهد في لقطة عامة القرية والدخان ما يزال ينبعث من بقايا المنازل، وبعد أن ظن السكان أن الأمور قد هدأت وان المروحية قد غادرت لتوقف أزيزها حتى نراها تعود فجأة إلى القرية لتنسف من جديد ما بقي منها فيستشهد زوج كلثوم وهو يهلل و يكبر**"الله اكبر ،الله اكبر..."**، وفي لقطة موالية نشاهد سكان القرية يتعاونون على إخماد الحرائق وإنقاذ ما يمكن إنقاذه.ولعل هذا المشهد الأخير يحمل في طياته دلالات عدة تقود المشاهد إلى الاطلاع على الجانب الروحي الذي يقوم عليه الشعب الجزائري العربي والمسلمون عامة منها:

- معرفة الجزائريين للأسماء الحسنى والتضرع إلى الله بها.

- تهليلات الأب وتلفظه لألفاظ الشهادة قبيل استشهاده .

- التعاون لإخماد النار يعكس التعاون بين أفراد المجتمع في المصائب والشدائد.

- الإيمان بالقضاء والقدر"المكتوب" و تسليم جميع أمورهم لله فلم نسمع لا عويل ولا صراخ عند استشهاد الأب...وهذا ما يؤكده المخرج منذ للقطة الافتتاحية من أن المجتمع مسلم من خلال الآذان ،لكنه أراد التركيز على بعض القيم الدينية للمسلمين وردة فعلهم عند حلول الشدائد والمحن .

لكن من جهة أخرى أراد المخرج أن يبرز أن الجزائريين لم يكونوا سلبيين في إيمانهم كما كان يدعي الاستعمار الفرنسي إذ كان في قمة اليمان بالقضاء والقدر(الاستعمار المفروض عليهم) ،إلا انه من جهة أخرى امن بالجهاد في سبيل الله لإخراج العدو من كل شبر في أرضه ، فالله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ، فلم يبقوا مكتوفي الأيدي ولم يستسلموا للموت والدمار بل حملوا السلاح وجاهدوا في سبيل الله ... حتى المرأة تتنصل من هذا الواجب فكانت مسبلة ومجاهدة وممرضة ...وأسمعت صوتها للعالم على غرار جميلة بوحيرد وحسيبة بن بوعلي...

المقطع الثالث:

نشاهد في هذا المقطع كلثوم بطلة الفيلم مع ابنها الوحيد" لخضر" وهما يقومان بتنقية الحبوب ، ثم يتوجهان إلى شاري الجملة لبيع محاصيلهما، وفي لقطة موالية يظهر منزل كلثوم والتي نشاهدها وهي جالسة على ركبتيها تعجن كمية كبيرة من الدقيق وتصنع منها "الكسرى" وتطهوها في الوقت الذي نشاهد فيه ابنها يهم بالخروج مرتديا برنوسه حاملا معه الطعام الذي حضرته له أمه فيدور بينهما حوار يتلخص مضمونه أن "لخضر" يتمنى لو كان مجاهدا يحمل السلاح إلى جانب إخوانه في الجبال...قائلا **:"...أو كان جيتك مجاهد واش تقولي "** فتجيبه الأم أن المسبل في نفس المقام مع المجاهد **" المسبل ثاني مجاهد "** وفي الأخير يخرج بعد أن أعطته شيئا "حرزا " يرفضه في البداية ولكن أمام إصرارها يقبل قائلا **: "ماكفاكش البيض او زدتي لي الحرز "** فتعلقه في رقبته وتدعو له بالخير. هذا المشهد الأخير فيه الكثير من الدلالات أهمها :

- التناقض الواضح في اعتقادات المجتمع الجزائري الذي بدى واضحا من خلال الإيمان بأشياء محرمة (الحرز والبيض) ومن جهة أخرى التضرع إلى الله بالدعاء و الإيمان بالقضاء والقدر وانه لن يصيب الإنسان إلا ما كتب له.

- تقديس "الجهاد " وانه واجب على الجميع.من خلال قول لخضر" **(...أو هذا واجب علينا أوكل.)**

بعد مغادرة لخضر المنزل، نشاهد الأم في لقطة متوسطة تقوم بتقديم العلف لحيواناتها بينما تركز الكاميرا على عينيها القلقتين على لخضر فهي تشغل نفسها بأعمال البيت، ثم تسمع الأم صوت الدجاجة مما يجعلها تتشاءم ويزداد قلقها فلا يغمض لها جفن طوال الليل حتى يعود ابنها الوحيد في الصباح، ولعل هذا المشهد هو الآخر يحمل في طياته عدة دلالات أهمها :

1- خوف الأمهات على أبنائهن رغم معرفتهن أن جزاء المجاهد الذي يستشهد في سبيل دولته ووطنه هو الجنة .

2- التناقضات الصارخة في المعتقد، فمن جهة نشاهد الإيمان بالله والقضاء والقدر...ومن جهة أخرى نشاهد الأم تعطي ابنها "حرزا" لكي يحميه من الأخطار ويرد عنه المصائب، بالإضافة إلى التطير حيث نشاهد التشاؤم الشديد للام عندما وجدت إحدى دجاجاتها ميتة، وغيرها من الطقوس البالية ...

المقطع الرابع:

يبدأ المشهد الأول لهذا المقطع بظهور كلثوم وهي تتحدث إلى ابنها أثناء قيامهما بعجن الطين (لبناء فرن تقليدي خاص يطهو الخبز)، حيث تطلب منه إضافة الماء... ونسمع من خلال شريط الصوت أزيز مروحية حربية وبعدها ينزل منها مجموعة من الجنود الفرنسيين، وهنا تقلق كلثوم وتطلب من لخضر الاختباء عند خالته في المدينة قائلة : **"لخضر ابني، خوذ رأي أمك ،روح تخبى حتى يروح العسكر .."** .ويمكننا أن نستشف العديد من الدلالات من هذا المشهد أبرزها:

- التناقض الواضح بين أفكار الأم وابنها، فالأم تطلب من ابنها الهروب والاختباء في حين أن الابن يصر على البقاء ومساندة إخوانه المجاهدين ولن يصيبه أي مكروه إلا بإذن الله تعالى.
- خوف الأم على أولادها فطرة فطرها الله عليها.وان إحساسها وحدسها نادرا ما يخطان.

وفجأة نسمع صوت الرصاص ثم طرقا عنيفا على الباب فيدخل الثوار إلى' منزل كلثوم فتقدم لهم الطعام والمؤونة ثم ينصرفون بعد أن شكروها ودعت لهم بالتوفيق هي الأخرى.

وفي مشهد آخر لنفس المقطع، تقترب كاميرا"الأخضر حمينة "إلى عيني" لخضر"عبر تقنية التنقل العدسي، ثم يغمض جفنيه وينام، فتنتقل الكاميرا بعدها وبنفس التقنية إلى عيني الأم التي لم تنم وفي كل مرة تسمع فيها همسة يخفق قلبها وتنهض ويركز المخرج على وجه الأم التي بدا يساورها إحساس داخلي بان ثمة

مكروها سيحصل...وفجأة وفي هذه الأثناء يقتحم الجنود الفرنسيون البيت ويعتقلون" لخضر"وتحاول أمه منعهم والدفاع عنه قائلة : **"...ابني ابني...ما دار حتى شيء..."**ويدفعها بعنف وتسقط أرضا بعد أن فتشوا البيت وخربوه وسرقوا حيواناتها. إن هذا المقطع يحمل دلالات كثيرة حول وضع المرأة الجزائرية إبان الحرب التحريرية من خلال كلثوم التي تمضي الليالي أرقة سهرة ويخفق قلبها لأدنى صوت.

المقطع الخامس:

نشاهد الأم كلثوم وهي خارجة من المنزل في الصباح الباكر وفي يدها قفة فارغة وبيدها الأخرى دجاجة ثم تتجه إلى مركز المراقبة التابع للجيش الفرنسي وتحاول أن تقدم لهم الدجاجة مقابل إطلاق سراح ابنها فتشير بدجاجتها إلى الجنود الفرنسيين الذين ينهرونها في كل مرة ويطردونها" **...Allez Dégage..."**و لكنها تصر على البقاء وتجلس في مدخل ثكنة عسكرية فتدوي صافرات الإنذار ويمر رجل يبدو انه فلاح جزائري ويخبرها أن الجنود لا يقبلون شراء دجاجتها لكنها تشرح له الأمر وإنها تريد افتداء ابنها بالدجاجة ، ويطلب منها الذهاب معه إلى منزله للمبيت مع عائلته.وتسأله كلثوم عن إمكانية وأمل رؤيتها لابنها في الغد ويجيبها : **"...إيه ارواحي معايا تباتي ،أو غدوى نجبك حتى لهنى ..."**

المقطع السادس:

يبدأ المشهد الأول لهذا المقطع بتنقلنا إلى أعالي جبال الاوراس وهناك تصادف كلثوم احد الرعاة الشبان فتتحدث معه وتسأله عن مكان تواجد الثكنة العسكرية،في الوقت الذي استغرب تواجد امرأة مسنة في هذه الجبال الشاهقة، ثم يدعوها إلى بيته لقضاء الليلة يسيران معا حتى يصلا إلى إحدى القرى ويدخلان البيت الذي توجد به أم وشقيقة الراعي الحامل (هذه الأخيرة التي اعتقل زوجها منذ أشهر)اللتين تستقبلان "كلثوم " فتواصل النسوة الحديث، وفجأة تداهم القوات الفرنسية القرية وتأخذ منها احد الشباب. وفي لقطة قريبة جدا نقرا الحقد والكره في عيني المرأة الحامل ثم تبصقهم وكل هذا على وقع موسيقى حزينة تعبر عن المأساة التي حلت بهذه النسوة.

نشاهد في لقطة أخرى متوسطة كلثوم مع عائلة الراعي الشاب وهم يتناولون الكسكسى،وتظهر "كلثوم وهي تتناول العشاء من غير شهية ،في حين تدعوها أم الرعي إلى ذلك قائلة :"...**تحاسبك."** وتقول كلثوم : "...**الحمد لله يكثر خيرك "**في الليل يركز المخرج على عيني كلثوم بلقطة قريبة جدا وكذا المرأة الحامل اللتين لم يعرف النوم طريقه إليهما.

المقطع السابع:

في المقطع الأخير من المقاطع المختارة ، نشاهد الثكنة العسكرية التي اعتقل فيها لخضر ونسمع في شريط الصوت إلى ضجيج محركات شاحنات الجنود المزعج وهي في دخول وخروج مستمر والغبار يجعل المنطقة تبدو ضبابية، ثم تدخل عدة سيارات وشاحنات العدو إلى الثكنة ،وعلى شريط الصوت نستمع إلى حوار الضباط والجنود الفرنسيون الذين يتبادلون التحية **" salut ...Bonjour...ca va ?...oui merci"** وعند اقتراب كلثوم من الباب الرئيسي للثكنة،يتفطن احدهم لها و يقذفها بحجر ثم يأمرها بالانصراف حالا،"...**Allez dégage"** لكنها لا تبتعد إلا قليلا وتحاول أن ترى ابنها.

يعود بنا هذا المشهد لإبراز وحشية المستعمر،حيث نشاهد الثكنة العسكرية جيدا من خلال تنويع المخرج لحركات الكاميرا وزوايا التصوير،للمعتقل المحاط بسياج وأسلاك شائكة و مكهربة...وتواصل كلثوم تحديقها من بعيد في المعتقلين حيث نشاهد عينيها جيدا بفضل استخدام اللقطة القريبة جدا، وفجأة ترى فلذة كبدها وعيناها تبرقان من الفرح ويدور حوار بينهما بواسطة الإشارات والاماءات نفهم منه سؤال الأم عن حالته ويطلب منها ابنها الانصراف خوفا من أن يؤذيها الجنود الفرنسيون، وان تسبقه إلى المنزل فسيفرج عنه قريبا وبعد قليل سينقل إلى معتقل أخر مجهول .كل هذا أمام مرأى من السجناء الذين استغربوا كيفية وصولها إلى هذا المعتقل كونه يقع في منطقة جبلية بعيدة وباردة للغاية.لكن كلثوم لم تفهم ما يقصده ابنها.

وبعد برهة من الزمن،يشرع الجنود الفرنسيون في قراءة قائمة من الأسماء المعتقلين الذين سينقلون إلى معتقل أخر ،ومن بينهم "لخضر" الذي يصعد بقوة إلى شاحنة عسكرية بعد أن أوسعوه ضربا وركلا واقتادوه إلى ثكنة أخرى غير معروفة أمام مرأى والدته التي لم تستوعب ما يحدث .

وفي لقطة موالية نشاهد كلثوم مع مجموعة من الجنود الفرنسيين وهي تشهر دجاجتها في وجوههم طالبة منهم مقايضتها بابنها، كما نشاهد في لقطة أخرى السجناء وهم يؤدون صلاة الجماعة ونسمع على شريط الصوت تكبيرات المصلين الذين يؤدون صلاة العشاء جهرا.

نهاية الفيلم:

تعود كلثوم إلى منزل الراعي كئيبة وآثار الحزن الذي يعتصر قلبها باد على محياها ،ولا تتناول العشاء ولا يغمض لها جفن طوال الليل، وفي اليوم الموالي تعود إلى الثكنة عسى أن يكون العساكر الفرنسيون قد أرجعوا ابنها إليها وكالعادة تبدأ في التحديق بالمعتقلين لعلها ترى ابنها لخضر ويواصل المخرج التركيز على عينيها الحزينتين بلقطة قريبة جدا، لكنها لا تراه هذه المرة ويخبرها زملاء ابنها بواسطة الإيماء بوجوههم أن ابنها

لم يعد موجودا في هذا المعتقل حيث أخذوه إلى مكان مجهول. وتبقى هناك حتى يخيم الليل عليها،و نسمع على شريط الصوت صفير الرياح الثلجية الباردة الذي لا يضاهيه سوى صوت الأم التي تنادي ابنها بأعلى صوتها **"... لخضر... لخضر... نحب نشوف وليدي... ولدي ... ولدي..."** وفي لحظة هستيرية نسمع صراخ الأم حيث تشرع في العويل ، وهي تحوم حول المعتقل حتى تفقد صوابها، وأمام لحظات الضعف هذه تلقي بنفسها فوق السياج المكهرب فتصعق وتموت، ثم يظهر جينريك النهاية .

فالمخرج اختار نهاية درامية لفيلمه وذلك من خلال موت بطلة الفيلم كلثوم، ولعل في ذلك محاولة منه للتقرب من الواقع الذي كان عليه الجزائريون إبان الحرب التحريرية والتي كلفتهم النفس والنفيس، فالمخرج جعل نهاية كلثوم هو الانتحار بإلقاء نفسها على الأسلاك المكهربة وهذا دليل على يأسها من الحياة ونفاذ صبرها وعدم تخيلها للعيش دون فلذة كبدها... ولعل هذه النهاية مناقضة لمبادئ الإسلام السامية التي تحرم قتل النفس وتعريضها للتهلكة فبعد العسر يسرا بينما وضعت كلثوم حدا لحياتها.

ولمعرفة مدى تطابق مضامين المقاطع المختارة مع مقومات الهوية الوطنية وملامح الهوية القومية العربية، سنقوم بتحليل عناصر الهوية الوطنية والقومية كما يلي:

ا/التعبير عن الهوية الوطنية:

أولا: اللغة

ورد سيناريو فيلم ريح الاوراس باللغة العربية وهم من تأليف المخرج نفسه بالتعاون مع توفيق فارس، وجاء التركيز فيه على اللغة العربية (اللهجة الجزائرية)، بالإضافة إلى بعض المشاهد باللغة الفرنسية وذلك لإضفاء الواقعية على الفيلم.

ثانيا: الدين

ما يلفت الانتباه في هذا الفيلم هو بدايته على صوت الآذان بصوت عال جدا، ولعل المخرج أراد أن يشير إلى مكانة الدين في المجتمع الجزائري ويبين أن الإسلام هو دين الجزائريين، ومن خلال مشاهد كثيرة في الفيلم يبرز عنصر الدين بوضوح كمشاهدتنا لزوج كلثوم وهو يتوضأ ثم استقباله القبلة لأداء صلاة الصبح جهرا ، كذلك يتجسد تأثر المجتمع الجزائري بالدين من خلال إفشاء السلام وكذا قول بسم الله والحمد لله عند الأكل وذكر أسماء الله الحسنى (يا ستار) وتكبير الفلاحين بعد استشهاد زوج كلثوم، والرضا بقضاء الله وقدره الذي ظهر عند الاستشهاد أو الاعتقال حيث لم نشاهد لا عويلا ولا صراخا حادا، بالإضافة إلى مظاهر

التعاون بين أفراد المجتمع عند انجاز الأعمال وإطفاء الحريق الذي شب في القرية بعد قنبلتها،والصبر على المصائب...كما لا ننسى مظاهر التعاون والتكافل الإجتماعي، بالإضافة إلى قيم أخرى كالجهاد في سبيل الله وإكرام الضيف وخاصة عابر السبيل ،و الاتكال على الله وأداء المعتقلين للصلاة جماعة وفي وقتها ....لكن من جهة أخرى نلحظ بعض المظاهر المنافية للعقيدة الإسلامية منها: "الحرز" الذي علقته كلثوم في رقبة ابنها لخضر عندما هم بالخروج وذلك لكي يعود سالما، وتكسير البيض والتطير لموت الدجاجة...هذه الطقوس ألتي هي عبارة عن شعوذة توحي بعدة دلالات أهمها أن المجتمع الجزائري ورغم تشبثه بالدين الإسلامي إلا انه يقع في كثير من الكبائر والمحرمات...وكل هذا راجع إلى الحقبة الاستعمارية التي حاولت طمس الهوية الوطنية فحاربت الدين وشجعت البدع والخرافات وانتشرت الأمية...ولولا جهود الجمعيات والزوايا التي تفلت بالتنوير على غرار جمعية العلماء المسلمين الجزائريين لضاع لدين كله وعششت مثل هذه المظاهر وترسخت في عاداته وتقاليده.

ثالثا: التاريخ

يقف المخرج عند مرحلة من المراحل التاريخية التي مرت بها الجزائر وهي الحقبة الاستعمارية، حيث يؤرخ للأحداث التاريخية باتخاذ منطقة الاوراس احد نماذج المعاناة والمقاومة حيث أنها على غرار بقية مناطق التراب الجزائري عانت من ويلات الاحتلال الغاشم وتجرعت عذابه، كما يبرز في الفيلم المجاهدون كدلالة على أن الجزائريين قاوموا المحتل من اجل إخراجه من أرضه.

كما أراد الفيلم تسليط الضوء على دور المرأة عبر التاريخ من خلال شخصية كلثوم المناضلة، المجاهدة، الأرملة ، الثكلى والشهيدة.

رابعا: الثقافة

نلمس الموروث الثقافي الشعبي بارزا بشكل جلي في اللباس التقليدي الذي يرتديه المجاهدون والمتمثل في البرنوس والجبة الشاوية بالنسبة لكلثوم وبقية النسوة وهذا على امتداد الفيلم، كما نلمس الثقافة الشعبية الوطنية من خلال الأكلة الشعبية "الكسكسى" الذي رأيناه في منزل الراعي وأيضا "الكسرى" التي تحضرها كلثوم للثوار، كما ظهرت هذه الثقافة أيضا في النسيج والأواني الفخارية التي كانت موجودة ببيت كلثوم قبل أن يكسرها الجنود الفرنسيون حين اعتقلوا لخضر.

ب/التعبير عن الهوية القومية:

إذا كانت مجموعة الأفلام الوطنية التي أنتجها القطر الجزائري عن ثورة التحرير وفي مقدمتها أفلام محمد الأخضر حامينا تحاول الكشف هوية الإنسان العربي في الجزائر في مرحلة نضالية حاسمة، إلا أنها لم تربط بشكل ما بالعالم والنضال العربي عامة، ما جعل النقاد العرب يسجلون عدة مآخذ على مثل هذه الأفلام أهمها سيطرة النزعة الدعائية لانجازات الثورة عليها، وبالتالي يبقى "ريح الاوراس" ورغم حصوله على جوائز كبرى المهرجانات الدولية ورغم أهميته المحلية، إلا انه فقد الاتصال مع جمهوره الحقيقي وهو الجمهور العربي الواسع لذلك تبقى مثل هذه الأفلام حبيسة بيئتها المحلية مما يؤدي إلى اختناقها رغم جديتها وارتفاع مستواها الفني. إلا أن فيلم محمد الأخضر حامينا استطاع أن يتجاوز الإنسان العربي وهمومه عموما.

لقد تم تصنيف فيلم ريح الاوراس من طرف النقاد ضمن الأفلام المحلية القطرية. التي تتناول إرهاصات الثورة التحريرية الجزائرية إلا أن الدراسة المتفحصة لجميع مشاهده وخاصة المقاطع التي اخترناها للتحليل تكشف لنا عدة مظاهر تؤكد الانتماء إلى الأمة والتعلق بها منها:

- التراث الثقافي العربي الإسلامي: مما لا شك فيه أن الثقافة الجزائرية تمت بجذور عميقة إلى الأصول العربية الإسلامية حيث نجد الكثير من العادات والتقاليد العريقة مشتركة مع كل البلدان العربية منها طبق **"الكسكسى"** الذي نجده حاضرا في كل الوائد العربية بالإضافة إلى**"الكسرى"**... كما لا ننسى اللباس التقليدي الأصيل **"البرنوس والملحفة"** فلا نجد أي دولة عربية محافظة على أصالتها قد تخلت عنهما بل والأكثر من ذلك لباس أنيق ومحتشم يلبس في المناسبات العزيزة... كما أن الحياة البسيطة التي أظهر بها المخرج أسرة كلثوم بما في ذلك(المنزل الترابي التقليدي، الأدوات الفخارية وغيرها وتربية الحيوانات الأليفة...) هي حياة نشأة عليها أغلب المجتمعات العربية ولازالت الكثير منها إلى يومنا هذا متمسكة بها ومتأصلة فيها.
- اللهجة البدوية: جاء فيلم ريح الاوراس باللهجة البدوية(اللهجة الجزائرية + بعض ألفاض اللهجة الشاوية) مع توظيف الكثير من الكلمات العربية الفصيحة لذا يمكن فهمه بوضوح من طرف كل المشاهدين في كل الأقطار العربية.
- القيم الدينية: نجد الوازع الديني والجانب الروحي متجسدا في فيلم ريح الاوراس منذ اللقطة الافتتاحية التي بدأت بصوت المؤذن وأداء أحد أبطال الفيلم صلاة الفجر والصبح بالإضافة إلى ذكر عدة أقوال مأثورة، البسملة، الأدعية، إفشاء السلام... إلى غير ذلك من الأخلاق والمبادئ الإسلامية المتأصلة لدى العرب ضف إلى ذلك إكرام الضيف، عابر السبيل وغيرها من مظاهر الإيخاء والتكافل

الاجتماعي وإتقان العمل والجهاد في سبيل الله... إلا أن الكثير من العادات السلبية نجدها مازالت مسيطرة على حياتهم وهي ناتجة عن الاستعمار الأجنبي الذي عمل على طمس الديانة الإسلامية كالتطير بتكسر إناء ما أو موت حيوان واستعمال الحروز بأنواعها ومختلف طقوس الشعوذة التي تجسدت في فيلم ريح الاوراس ومازالت الكثير من المجتمعات العربية تأخذ بها.

- الأفلام السياسية: إن الفيلم رغم أنه من النوع الحربي إلا أنه يمكننا إدراجه ضمن الأفلام السياسية التي تسعى إلى افتكاك الحرية والتخلص من الاضطهاد بكل أشكاله وإبراز معانات الشعوب جراء الاستعمار.
- أفلام الواقع الاجتماعي: فالفيلم يسعى إلى التعريف بنمط حياة مجتمع من المجتمعات العربية في ظل الاستعمار والتعريف بهويتها التي عمل المستعمر على طمسها.

وبحكم تماثل المرحلة الحضارية والتاريخية للعالم العربي فإن تلك المواضيع التي تتناول موضوع الأرض وعلاقتها بالمستعمر أو غيره الذي يسعى إلى انتزاعها منه بشتى الأساليب تشكل أهم مظاهر وملامح الانتماء إلى الأم العربية .

6-1 - نتائج التحليل:

بعد عملية التفكيك لعناصر البنية الداخلية لفيلم ريح الاوراس وكشف كل المضامين التي احتواها ، خلصنا إلى النتائج التالية:

أ- ما تعلق بالهوية الوطنية:

1- يتجسد الدين كأحد المقومات الأساسية للهوية الوطنية التي تجسدت بشكل جلي في الفيلم خاصة اللقطة الافتتاحية للفيلم على صوت المؤذن، مما يدل أن المخرج يريد أن يثبت بان الدين الإسلامي هو دين الشعب الجزائري وتمسكه به رغم محاولات التنصير والتجهيل، بالإضافة إلى إشارته إلى القيم الإسلامية الأخرى في كل مراحل الفيلم.

2- وجود تناقض في معتقدات الشعب الجزائري بفعل حملات التنصير ومحاولة طمس معالم الهوية الجزائرية، فمن جهة نرى الشعب مؤمن بقضاء الله وقدره وانه لن يصيبه إلا ما كتب له، ومن جهة ثانية يتمسك بطقوس الشعوذة كالحرز والتطير والتشاؤم وتكسير البيض...وكلها طقوس وبدع دخيلة على الثقافة والمجتمع الجزائري وان كل هذا التناقض ما هو إلا نتاج للحقبة الكولونيالية الطويلة.

3- يبدو تمسك الجزائريين بالموروث الشعبي واضحا في الفيلم وهو ما نلمسه خاصة في العادات والتقاليد كطبق الكسكسى والكسرى، بالإضافة إلى الملابس التقليدية كالبرنوس والجبة الشاوية...

4- ترتبط لغة الحوار في الفيلم بالهوية ارتباطا وطيدا، وقد وظف المخرج اللغة العربية كلغة أساسية للفيلم وذلك لان الجمهور المستهدف هو الجمهور الجزائري العربي بالدرجة الأولى.

5- بالنسبة لعنصر التاريخ فهو الذي شكل المحور الأساسي لموضوع الفيلم حيث اعتمد على الصيغة الحربية واختار أن تكون منطقة الاوراس موقعا للأحداث نظرا لرمزية المنطقة التي انطلقت بها أولى رصاصات الثورة، كما أن الفيلم يقف عند مرحلة حاسمة في تاريخ الجزائر وهي فترة الاستعمار الفرنسي وما خلفه من معاناة وضحايا ومآسي لكل العائلات الجزائرية فلا نكاد نجد في تلك الفترة بيتا إلا وهزته ريح الثورة ولا يكاد منزل يخلو من استشهاد احد أفراده أو اعتقاله أو نفيه أو مصادرة أرضه...فالفيلم هو تخليد لكل الشهداء الذين سقطوا في ساحة الشرف.

6- عدم استعانة المخرج بصور أو مقتطفات من الأرشيف الوطني، غلا أنه تمكن من توصيل الرسالة التي رغب في تمريرها وتمكنه من إعادة تمثيل الوقائع خاصة المشاهد التي تضمنت القصف العشوائي للقرية في المقطع الثاني للفيلم التي نفذها بكل احترافية الجيش الوطني الشعبي.

7- لقد حضي العمل بالكثير من الكتابات والانتقادات والدراسات حيث اعتبره البعض تحفة حقيقية من الناحية الجمالية أبرز من خلاله حامينا تأثره الكبير بالسينما السوفيتية التي جعلها تتلاءم مع الخصوصية الجزائرية ومع طبيعتها القاسية وجبالها المنحدرة. بالإضافة إلى البعد العالمي لهذا العمل الذي جعل من بطلة الفيلم كلثوم ليست فقط امرأة جزائرية تحوم الدنيا بدجاجتها بحثا عن ابنها الوحيد وأملها في الحياة بعد وفاة زوجها.

8- كما اعتبرت الصحافة أن العمل صادق وذو بعد عميق فمن جهتها كتبت جريدة المجاهد الجزائرية تقول "شعور عميق بالصدق يتجلى من خلال هذا الفيلم، محاسنه متعددة... " أما جريدة الأحداث: "... إن فيلم ريح الاوراس هو فيلم كبير حقا، إنه عمل ذو أفق وأبعاد عالمية".

9- فيلم ريح الاوراس هو الغوص في عمق معانات الشعب الجزائري، وذلك من خلال الالتصاق بالواقع لإبراز المعانات التي عاشها الفلاح الفقير، وإعادة بناء الحقيقة عن طريق الخيال مترجما من خلالها الفضاء الفكري والمحيط، وتقديم نظرة داخلية لتلك الحقيقة الصعبة دون الوقوع في الشفقة أو الرحمة أو الخطابات

الرنانة، وفي هذا الإطار يقول المخرج: **"أردت أن أحمل إلى الشاشة معاناتهم الشخصية دون زخرفة ولا ديماغوجية عبر مأساة شخصين وجدا نفسيهما في دوامة... ".**

10- ريح الأوراس، الذي كان، في ذلك الحين، علامة إضافية على تمسك الجزائريين بسينماهم وبقضاياهم، بأيديهم، بعدما كان الأمر عبئاً على الآخرين، لدينا الثورة ولدينا الغضب والعنف وعذاب الشعب وحتميةانتصاره طيبة. ولدينا أيضاً سينما شاعرية، وإن كان رشيد بوجدرة، الكاتب المعروف الذي كتب كثيراً عن السينما الجزائرية، سيؤكد لنا أنها شاعرية على الطريقة السوفيتية أكثر منها شاعرية ذاتية تبتدع طريقة جزائرية. هنا أيضاً كان الوقت أبكر من أن يسمح لمحمد الأخضر حامينا، بأن يستنبط لغة خاصة به، حتى وإن كانت تجاربه، في ريح الأوراس ، قد مهّدت طريقه في ذلك الاتجاه. ثم إن هذا الفيلم ، بالإضافة إلى ذلك كله، لم يكن فيلما عن «جبهة التحرير الوطني الجزائرية» ولا عن «المليون شهيد» ولا عن الرجال الذين حملوا السلاح ولا عن النلء اللواتي ناضلن كثيراً وبوَعي تام، قبل الانتصار وخيبات الأمل . ريح الأوراس، هو بكل بساطة عن الطبيعة والحق، عما يقف خلف النضال، عن امرأة ثم بعد هذا كله عن الشعب الذي هو «عصب الثورة» كما كان يقول واحد من شعارات جبهة التحرير الوطنية الجزائرية، في ذلك الحين.

11-في الأساس إذاً، هناك الثورة والمرأة، والحقيقة أن ليس ثمة من رابط بين هاتين، سوى الشاب المدعو "الأخضر"، الذي هو من ناحية **ابن المرأة** (قامت بالدور الفنانة كلثوم ، من دون أن يكون لها أي اسم محدد في الفيلم)، ومن ناحية ثانية، **العامل مع الثوار** إذ اعتاد أن يوصل إليهم، وهم في مكامنهم في أعالي الجبال يقارعون الفرنسيين، مؤناً وحاجات مختلفة، ومن جهة أخرى كان علينا أن نتمعن في تلك المنطقة في جبال الأوراس، حيث منذ اللقطات الأولى، تبدو الطبيعة ملتحمة بالبشر تشكل معهم كلاً واحداً.

ب- ما تعلق بالهوية القومية:

قبل الشروع في استعراض النتائج المستخلصة لفيلم ريح الاوراس فيما تعلق بشق الهوية القومية العربية نشير فقط إلى ملاحظة وهي أنه قد يبدو للوهلة الأولى أن التعبير عن الهوية القومية في السينما الجزائرية

خصوصا فيما يسمى بالموجة الأولى أمر غير واضح أ خاصة وسط ركامات الأفلام الثورية وغيرها من الأفلام التي تزكي خيارات الدولة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية فلطالما اتهمت بقصورها في ارتباطها بنبض الإنسان العربي. إلا أن النظرة المتأنية والمتعمقة للإنتاج السينمائي الجزائري يكشف أن هذا الاتهام فيه الكثير من الظلم، إذ نستشف العديد من الظاهر التي تشير بوضوح إلى الاهتمام بالتعبير المباشر عن الهوية القومية ولو في شكلها العام من خلال تناول قضاياه الأساسية ولا يأتي ذلك رغبتا في التعبير عن الواقع القومي فقط ، بقدر ما يأتي نتيجة لما يفرضه هذا الواقع نفسه، السوق الطبيعية الأولى للإنتاج السينمائي الجزائري منذ بدايته حتى الآن هو "العالم العربي" وكذلك الحال بالنسبة لهذا الإنتاج في بقية الأقطار العربية ومن ثم لم يكن للمنتج أن يتجاهل الاهتمامات والمتطلبات القومية خاصة أن أي سوق قطرية لا تكفي لتغطية تكاليف الفيلم الباهظة.

وهكذا اهتمت السينما الجزائرية بمتطلبات الهوية العربية من خلال اختيار موضوع وطريقة معالجته بحيث يتفق و الذوق العام للجمهور العربي كاستخدام شخصيات عربية ضمن شخصيات الفيلم، أو الإنتاج المشترك مع مؤسسات إنتاج سينمائية عربية. ذكر البلاد العربية وعدة أحداث متعلقة بها ضمن حوارات الفيلم، التصوير في البلاد العربية... وكل هذه الأمور وغيرها من شأنها أن تثير مشاعر الوحدة والانتماء ورغم كل هذا فإنه يؤخذ عليها فيما تعلق بمسألة "التعبير عن الهوية القومية" في الكثير من الأفلام الجزائرية أنها جاءت سطحية أو شكلية... لكن على كل حال لا يمكن إنكار أهمية وجوده كما لا يمكن إنكار دور هذه الأفلام السينمائية في توجيه مشاعر ولغة العرب في الأقطار المختلفة.

وعلى كل سنسعى بعد القراءة التضمينية لكل فيلم من الأفلام الأربعة المختارة كعينة للدراسة إلى استخراج هذه المظاهر التي عبرت فيها هذه الأفلام الأربعة عبر موجاتها الثلاث عن الهوية العربية ومعرفة مدى إسهامها في التعريف بجانب من جوانب الهوية القومية ومناقشتها للقضايا القومية في جوهرها.

1- يبدو للوهلة الأولى أن التعبير عن الهوية القومية في فيلم "ريح الاوراس" غير واضح ، فلا وجود لما يدل في الفيلم على ربط النضال الوطني بالنضال العربي، غير أن التعمق في أحداث الفيلم ورمزياته يجعلنا ندرك أن الاهتمام بالقضايا والمشاكل المطروحة محليا وان كان معزولا عن إطاره العام وخاصة في مثل الظروف التي مرت بها الجزائر يجعله يحمل بعدا قوميا، طالما أن مفهوم القومية لا يعني إلغاء الفروق الخاصة للمحليات والأقليات، فالفيلم سلك طريقه لبناء الشعور القومي والتعبير عن الهوية القومية من خلال أخذه كنموذج يحتذى به في النضال والبطولة ضد جيش كان لوقت طويل يزعم انه الجيش الأسطورة الذي لا يقهر.

2- في الفيلم سمات عامة تنتمي إلى الثقافة العامة لكل الأقطار العربية أو بعضها على الأقل مثل اللباس التقليدي والأواني الفخارية...

3- الفيلم اتخذ من كلثوم بطلة لأحداث قضية وطنية، وفي هذا اعتراف بدور المرأة في المجتمع ومعاناتها ونضالها إلى جانب أخيها الرجل، وهذا ليس في الجزائر لوحدها بل في كل الأقطار العربية التي عانت من ويلات الاستعمار.

4- كما أن اللهجة المستعملة في الفيلم "لهجة جزائرية" قريبة إلى اللهجات البدوية العربية وبالتالي يمكن لكل المشاهدين العرب فهم لغة الحوار، كما إنها تدل على التنوع الكبير في العالم العربي وثراء ثقافته.

5- لا بد هنا من الإشارة إلى أن هذا الفيلم ، الذي حقق انتصارات كبيرة حين عرض في مناسبات ومهرجانات سينمائية عدة خارج الجزائر (وفي مهرجان «كان»بخاصة)، لم يلقَ كبير نجاح حين عرض تجارياً في الصالات الجزائرية. ومع هذا، فإن ردود الفعل الايجابية (أو السلبية) عليه كانت كافية لبدء انطلاقة محمد الأخضر حامينا ليصبح لاحقاً واحداً من كبار السينمائيين الجزائريين والأفارقة في شكل عام.

2)- تحليل فيلم "الفحام Le charbonnier"

للمخرج محمد بوعماري 1972.

2-1- بطاقة فنية للفيلم:

- **العنوان:** الفحام **le charbonnier**
- **المخرج:** محمد بوعماري
- **المنتج:**الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية.
- **السيناريو:**محمد بوعماري
- **السنة:**1972
- **المقياس:**35ملم
- **اللغة:**العربية (الدارجة الجزائرية).
- **النوع:**اجتماعي.
- **توزيع الأدوار:**

- يوسف حجام (الفحام).
- فطومة أو صليحة.(الزوجة).
- مصطفى العنقي.
- محبوب اسطنبولي.
- نادية ودياني(الطفلة).
- محمد ودياني(الطفل).

- **الصورة:** راحو بوكرش – هالو سيد علي-رشيد معوش.
- **الصوت:**رشيد بوعافية – سعيد بوكرموح.
- **التركيب:**علي فلايفية- رابح بوعكال.

2-2- البطاقة الفنية للمخرج:

محمد بوعماري مخرج سينمائي جزائري عاصر في شبابه بداية سنوات الإستقلال ،وقد اعتبر النقاد الفيلم الذي أخرجه عام 1972 "الفحام" البداية الحقيقية للسينما الجزائرية ،فهو بذلك ينتمي إلى الموجة الثانية (والتغير الاجتماعي) التي اتخذت اتجاها مغايرا لاتجاه الأفلام السابقة التي استغرقها التغني بأمجاد وبطولات الماضي،ولعل "الفحام" أدق أفلام هذه الموجة تعبيرا عن اتجاهها الجديد .

وقد ضم رصيده الفني العديد من أروع الأعمال منها:

- الفحام **1972Le charbonnier**
- الإرث **1974L'héritage**
- الخطوة الأولى **1978 premier pas**
- الرفض **1982Le refus**

3-2- قصة الفيلم:

يروي الفيلم قصة " قاسم" الفحام، رجل في سن الشباب، يعيش حياة فقيرة لم يستطع أن يغير من إيقاعها رغم المحاولات التي يبذلها يوميا ضد الطبيعة وظواهرها للحصول على حاجياته الحيوية (حيث يقطع الخشب ويحوله إلى فحم ويبيعه في سوق القرية) من أجل عائلته الصغيرة التي تتكون من زوجته وولديه الصغيرين، يحس أن عمله الذي وهب له عمره، قد خذله، فيقرر البحث عن عمل آخر، وينزل إلى الجزائر العاصمة.

فالفيلم يقف عند ضمور الأعمال اليدوية الفردية الشاقة أمام زحف الصناعة الثقيلة وتنظيم العمل واتساعه، فالفحام الفقير لا يستطيع تغيير حالة الفقر التي يعيشها وأسرته بالرغم مما يبذله من جهود شاقة لذا كان بلقاسم يعنف زوجته المخلصة التي هي في الحقيقة متفانية في مساعدته على التغلب على مشاكل الحياة حيث تقوم بصنع الأواني الفخارية وتبيعها . ولكن مع ظهور الغاز الطبيعي مع التغيرات الاجتماعية الجديدة أدى إلى كساد بضاعة الفحام مما سبب له ذلك ضائقة اقتصادية، فدفعه ذلك إلى الدخول في أتون الصراع الاجتماعي الحاد الذي يجبره على تقبل الواقع الجديد ويفرض عليه الالتحاق بالمصنع وكذا رغبة زوجته في الخروج للعمل بمعمل النسيج الذي انشأ حديثا بالقرية في إطار ثورة التصنيع، وهكذا يقرر بلقاسم البحث عن عمل في العاصمة لدى احد أصدقاء الكفاح القدامى، لكن هذا الأخير يحسده ويرفض تشغيله بسبب أنانيته وتغيره، لذا يعود بلقاسم إلى القرية ويترك زوجته تذهب للعمل بعد أن تخلصت من الحايك، كما يرسل أطفاله إلى المدرسة للدراسة.

وهكذا يتخلص بلقاسم من الخضوع للتقاليد البدائية وعدم الاستسلام للخوف وأقاويل الجيران وهمساتهم ويندمج ضمن التطور الجديد ويستجيب لثورة التحولات الاجتماعية.

الجوائز:

-الجائزة الثانية (التانيت الفضي) لمهرجان قرطاج بتونس 1972

- جائزة النقد الدولي للفن السابع في واغادوغو.

- جائزة جورج سادول لعام 1973.

- جائزة الديوان الكاثوليكي الدولي في برلين 1974.

4-2- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم "الفحام":

- **التقطيع التقني:**

المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة							شريط الصوت		
01	38ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما أفقية	أم + بنت	تظهر الأم وهي تحضر ما يلزم لصناعة الأواني الفخارية حيث تفتت الطين وتبلله بالماء وابنتها أمامها تساعدها .	....	موسيقى	/
02	17ثا	//	//	//	طفل	الطفل يغسل يديه في برميل من الماء ثم ينزع الخبز "الكسرى" من قفة معلقة في جذع شجرة بفناء المنزل .	....	//	/
03	25ثا	متوسطة	//	//	آم + ابنيها	انتهاء الأم من صناعة أوانيها وحملها لوضعها في مكان لتجف .	....	//	/
04	1دو7 ثا	نصف جامعة	غطسية	بانوراما أفقية	رجل + امرأة + طفلين	عودة الأب من الغابة بعد الانتهاء من عمله ،ومقابلة زوجته له حيث حملت عنه القفة ، ووضعها في مكانها المخصص. البنت تكنس الحوش ، والطفل يصب الماء لوالده ليغسل ،ثم تأخذ عنه الأم الجرة وتصب لزوجها الماء .	-الزوجة: واش بيك مشمخ . -الفحام : طحت في القلتة . -الزوجة : حورية صبي لو يغسل... -الزوج :الصابون خلاص ؟ -الزوجة :الصابون خلاص ،لا صابون، لا قهوة، لا سكر....راني وجدت لك الطين ولفحم باش تبيع. -الزوج :عمي الحاج قالي ولا ما	//	/

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
							يتباع لوش.		
05	27ثا	أمريكية	عادية + غطسية	بانوراما أفقية	امرأة + رجل + طفل	يجلس الرجل في فناء الدار ويبدأ في صناعة زمارته من القصب ،وأمامه زوجته التي أعدت له القهوة ،ثم تحضر له الغذاء ، ويأتي ابنهما فيجلس أمامهما وهو يتأمل أباه كيف يصنع المزمار.	....	//	أنغام المزمار

المقطع الثاني:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	47ثا	متوسطة	عادية	تنقل بانورامي	رجل	يتجه الفحام إلى الغابة وفي يده قفة فيها طعام الغذاء ودلو حديدي .	....	موسيقى	زقزقة العصافير
02	52ثا	مقربة	//	بانوراما أفقية	امرأة	تقوم المرأة بإعداد الطين والشروع في عملية صناعة الأواني الفخارية .	....	//	/
03	23ثا	متوسطة	تصاعدية	//	رجل	الفحام بعد انتهائه من قطع جذوع الشجر يجلس منهكا،ويشرع في تناول الغذاء.	....	//	زقزقة العصافير
04	11ثا	//	عادية	//	//	عودة الفحام إلى البيت وهو يحمل كيسا كبيرا من الفحم .	....	//	/
05	1دو 24ثا	نصف جامعة	//	تنقل جانبي	رجل+ امرأة + طفلين	يقوم الفحام بتعنيف زوجته التي كانت تطهو الطعام على النار على مرأى أطفاله الصغار ويكسر الأواني الفخارية ويطفئ	الزوجة :واش بيك يا رجل ؟ الزوج: عييت . الزوجة :واش بيك ؟ الزوج : اسكتي ولا نديك لداركم.	/	بكاء الأطفال وصراخهم + سعال الأم

						النار ويدفع زوجته بعنف ثم يحمل أغراضه.			
06	20ثا	أمريكية	عادية	بانوراما أفقية	رجل + طفل	جلوس الفحام تحت جذع شجرة ، ثم يأتي ابنه للجلوس قربه ويلاعب شعره.	....	موسيقى	/
07	31ثا	متوسطة	//	//	امرأة	تقوم المرأة ببعثرة الفحم الموجود داخل الكيس من شدة الغضب ثم تشرع في غسل يديها ورجليها الملطختين بالطين والفحم في برميل كبير من الماء .	الزوجة : انا ثاني كرهت وعييت....	//	/
08	11ثا	//	غطسية	//	طفل + رجل	يقوم الطفل الصغير بجمع الفحم المبعثر في الأرض ثم يضعه في مكانه وأبوه يشاهده.	....	//	/

المقطع الثالث:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	33ثا	نصف جامعة	غطسية	بانوراما أفقية	أم+ أب+ طفلين	تقوم الأم بإعداد العشاء المتمثل في "الكسكسى" وابنتها تشاهدها بينما زوجها وابنها جالسان تحت الشجرة في فناء المنزل.	....	موسيقى	/
02	42ثا	//	//	//	//	الأم تصب العشاء لزوجها وابنيها وهي لا تتناول شيئا ،ثم تحملان الأواني بعد الانتهاء من الأكل.	الزوج :بسم الله .	//	/
03	15ثا	نصف مقربة	عادية	بانوراما عمودية	أم+ بنت	تحضر الأم كيسا كبيرا من الصوف وتقوم بنسجه مع ابنيها.	....	//	/
04	57ثا	متوسطة	//	بانوراما	أم+ أب+	الطفلان ينعسان فيقوم الأب والأم	....	//	/

				أفقية	طفلين	لأخذهما إلى الفراش.	....		
05	08ثا	//	غطسية		أم+ أب	الزوجان في الفراش .	....	//	/

المقطع الرابع:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	26ثا	نصف جامعة	عادية	بانوراما أفقية	آب+ أم+ طفلين	نهوض العائلة في الصباح الباكر	....	موسيقى	صياح الديكة وزقزقة العصافير.
02	44ثا	متوسطة	//	بانوراما أفقية	أم+ بنت	تقوم الأم كالعادة بتفتيت الطين وتبلبله بالماء ومن ثم عجنه ،وابنتها أمامها تشاهدها.	....	//	//
03	19ثا	//	//	//	أب	يقوم الفحام بتقطيع الخشب بكل جهد وقوة .	....	//	صوت تقطيع الخشب بالفأس
04	1دو 17ثا	مقربة	//	//	رجلين	يأتي حارس الغابة ويجد الفحام يقطع الأشجار فتحدث مناوشات بينهما ويطلب منه عدم قطع الأشجار ثانية	-حارس الغابة: السلام عليكم. -الفحام: وعليكم السلام. - حارس الغابة: هذي المرة الأولى والتالية اللي نغمض فيها عيني...باش تقطع الشجر الميتين. -الفحام: أنا ما نفسدش الطبيعة .. نقطع غير الشجر الميتين...نحب الغابة ونظفها ... -حارس الغابة: راني نقول لك ..	/	/

							إلا أشجر الميتين ..		
05	29ثا	متوسطة	غطسية	تنقل جانبي	رجل	عودة الفحام إلى المنزل وهو يحمل أدواته في قفة .	....	موسيقى	زقزقة العصافير
06	15ثا	//	عادية	بانوراما أفقية	امرأة+ بنت	انتهاء الأم من صناعة أدواتها الفخارية وهي مرهقة وقلقة.	....	//	/
07	1دو 11ثا	جامعة	//	//	جمع من الناس	يذهب الفحام إلى السوق لبيع الفحم وينادي مروجا لسلعته.	-الأب:اياو...اياو...لفحم...	/	ضجيج السوق
08	36ثا	//	//	//	//	تمر شاحنة كبيرة تبيع الغاز الطبيعي ،لذا لا يتمكن الفحام من بيع الفحم.	....	/	ضجيج الشاحنة
09	54ثا	نصف جامعة	غطسية	//	أم+ طفلين	تذهب الأم إلى الغابة مع ابنيها لإحضار بعض الأغصان الخضراء.	....	موسيقى	/
10	55ثا	//	//	//	رجل	عودة الأب من السوق ولم يبع الفحم وهو راكب على ظهر الحمار .	....	//	/
11	13ثا	//	عادية	تنقل أمامي	رجل+ امرأة+ طفلين	قيام الرجل بإنزال أكياس الفحم من على ظهر الحمار.	....	//	/
12	1دو8 ثا	//	عادية	بانوراما عمودية	//	قيام الزوجة بتفتيش القفة فتجدها فارغة ثم تغضب وتصيح فيتقدم الرجل ويصفعها بكفه ،والأطفال يشاهدون هذا المنظر ثم يخرج إلى الساحة ويكسر بعض الأواني الفخارية .	-الزوج: روحي جمعي لفحم ..... -الزوجة: عييت...لفحم ملينا حطب...حطب...حطب...حطب.. كول يوم فحم...فحم...فحم...	/	بكاء الأطفال

المقطع الخامس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	2دو 32ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	رجل	يسير الفحام في شوارع العاصمة ويدخل بناية عالية بها صدق قديم له يملك شركة .	....	موسيقى	ضجيج المدينة
02	1دو 21ثا	أمريكية	//	//	رجلين	يدخل الفحام مكتب المدير الذي يبدأ بإخراج عدة اتصالات هاتفية مما اقلق الفحام .	حديث الفحام مع صديقه المدير.	/	رنين الهاتف
03	2دو 16ثا	لقطة مضافة ذاتية	//	//	رجل	الفحام يسير في شوارع العاصمة ويتذكر تعنيفه لزوجته .	....	موسيقى	ضوضاء المدينة
04	45ثا	نصف مقربة	//	بانوراما دائرية	امرأة+ طفلين	تظهر الزوجة بملامح حزينة هي وأطفالها لمغادرة زوجها البيت وذهابه إلى المدينة .	....	/	/

المقطع السادس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	1دو 20ثا	عامة	غطسية	بانوراما دائرية+ تنقل أمامي	جماهير من الناس	تحتشد الجماهير الكثيرة في الشوارع الرئيسية للجزائر العاصمة حيث يتواجد الفحام وسطهم لتزكية الثورة الزراعية .	....	/	هتافات المحتشدين + تصفيقاتهم
02	57ثا	لقطة مضافة	عادية	بانوراما أفقية	امرأة	تظهر زوجة الفحام في معمل النسيج وهي ترتدي مئزرا	....	موسيقى	ضجيج الآلات

		ذاتية				ابيضا. وهي تتلمس الصوف الناعم المنسوج وتتذكر كيف كانت تعمل بطريقة يدوية.			النسيجية
03	30ثا	متوسطة	//	//	جمع من النساء يرتدين الحايك	تظهر شوارع العاصمة وجموع من النسوة يلبسن الحايك يسرن.	....	//	ضوضاء المدينة
04	39ثا	نصف مقربة	//	تنقل أمامي	رجل يسير في الشارع	يظهر الفحام متكئ على حائط وهو يحمل محفظة يتأمل في المارة مستغربا ثم يقف أمام "الفوارة المائية" بإحدى الساحات العمومية.	....	موسيقى	//
05	28ثا	مقربة+ لقطة مضافة ذاتية	//	تنقل مصاحب	الفحام في الحافلة	يصعد الفحام إلى الحافلة ويتذكر عمله السابق ويتنهد،ينزل رفقة عدد من الركاب ومن ثم نشاهده يسير أمام مدرسة ابتدائية .	....	//	ضجيج الحافلة
06	51ثا	متوسطة	//	بانوراما أفقية	رجل+ أطفال	يتقدم الفحام أمام ساحة احد المدارس الابتدائية التي يدرس فيها ابنيه ويسلم على احد أصدقائه.	-السلام عليكم ...واش رآك السي بلقاسم................................	/	ضجيج تلاميذ المدرسة

المقطع السابع:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	30ثا	أمريكية	عادية	بانوراما أفقية	الأب+ الأم +طفلين	خروج الفحام وأسرته	....	موسيقى شرقية (لوردة)	ضوضاء الجيران

								الجزائرية)	
02	35ثا	مقربة	//	بانوراما دائرية	امرأة+ جمع من الناس+ طفلين	قيام الجيران بالتهامس على الفحام وزوجته التي التحقت بالمصنع.	همسات الجيران..................	//	//
03	29ثا	متوسطة	//	//	//	الفحام يطلب من زوجته خلع الحايك و"لعجار" أمام مرأى الجيران.	-الزوج: نحي الحايك يا امرأة	//	//
04	11ثا	أمريكية	//	تنقل مصاحب	//	الفحام يسير رفقة أسرته والجيران يسيرون وراءهم.	همسات الجيران..................	//	//
05	09ثا	//	//	//	//	يقوم الفحام برمي الحايك في وجه الجيران الذين يواصلون همساتهم.	//	//	//
06	2دو 25ثا	متوسطة	//	بانوراما دائرية	امرأة+رجل +طفلين	تقوم زوجة الفحام بإعداد الفطور بينما يجلس زوجها وهو يصنع مزمار من القصب ويظهر طفليهما يدرسان في الفناء وفجأة يقوم الفحام بإصدار الحان سجية بالمزمار،فتبتسم الزوجة.	مقاطع من أغنية رومانسية من أغاني وردة الجزائرية	//	أنغام المزمار

- **القراءة التعيينية:**

نشاهد في اللقطة الافتتاحية لفيلم الفحام امرأة وفتاة صغيرة يبدو أنها ابنتها ،حيث نشاهد البنت في **لقطة مقربة** وهي تنبش التربة بواسطة قطعة حديدية لاستخراج الصلصال المستعمل كمادة أساسية في صناعة الأواني الفخارية وبجانبها أمها التي تدك هذا الصلصال القاسي بواسطة حجر من اجل تفتيته ثم تغربله في غربال وتبلله بالماء وتعجنه بكفيها وتصنع منه جفنة ...ثم نشاهد بطل الفيلم في **لقطة متوسطة** وفي **زاوية غطسية** وهو قادم إلى منزله ويبدو انه مرهق من العمل وتلاقيه الزوجة لتحمل عنه القفة التي تحتوي على أدوات العمل لتضعها في مكانها، ثم نشاهدها تقدم له الماء ليغسل ثم الأكل ثم نشاهدهما جالسان في فناء المنزل تحت شجرة ،حيث نشاهد بطل الفيلم في **لقطة صدرية** وهو يقوم بصنع مزمار ثم يأتي ابنه الصغير ليجلس قربه .وفي شريط الصوت نسمع الألحان السجية التي يصدرها هذا المزمار .

تنتقل الكاميرا إلى الغابة حيث نشاهد في **لقطة عامة** الأشجار والأحراش كما نشاهد **بزاوية تصاعدية** طول الأشجار الضخمة ،ثم يبدو لنا بلقاسم في **لقطة متوسطة** يهم بقطع الأشجار بواسطة فأس ، وباستعمال **تقنية الأفعال المتوازية** تظهر الزوجة وهي تصنع الفخار، ثم تعود الكاميرا إلى الفحام الذي نشاهده وهو يستعمل كل طاقته لقطع جذع الشجرة، ثم تعود الكاميرا مرة أخرى إلى الزوجة حيث نشاهدها هي الأخرى وهي تستعمل قوتها لتفتيت التربة القاسية وكلاهما يبدو مرهقا ومتعبا يتصصب العرق من جبينه مصارعا للطبيعة . كما أن كلاهما يبدو قلقا من الوضع الذي هما فيه .

تعود الكاميرا مرة أخرى إلى الفحام الذي نشاهد يديه في **لقطة قريبة جدا** ،وهو يشعل النار لتفحيم الخشب وبعدها يضعه في كيس كبير ويضعها فوق ظهره ويعود إلى البيت ، وبعد وصوله نشاهد الزوجة وهي تستقبله كالعادة لكنه يعنفها ويكسر عدة أواني فخارية برجليه ويبعثر الفحم على الأرض.وبعدها يخرج إلى الساحة المقابلة للمنزل ،ويجلس تحت الشجرة ومعه ابنه الصغير ،أما زوجته فنشاهدها تبعثر الفحم الموجود في الكيس ،ثم تهم بغسل رجليها ويديها ،وفي لقطة أخيرة لهذا المشهد يأتي الطفل الصغير لجمع الفحم المبعثر ووضعه في المكان المناسب.

في هذا المقطع نشاهد العائلة في إطار زماني ليلي وهي جالسة في فناء الدار وفي **لقطة الجزء الصغير** نشاهد الزوجة وهي تطهو الكسكسى على الحطب، ثم تقدمة في جفنه صغيرة لأفراد العائلة ،وبعدها نشاهدها وهي تغزل الصوف وابنتها جالسة أمامها، وبعد أن يغلبهم النعاس يذهبون إلى الغرفة ليناموا .حيث نشاهدهم في غرفة مظلمة.

وفي أول مشهد لهذا المقطع الرابع، وفي **لقطة عامة** نشاهد القرية التي يسكن فيها بلقاسم، وتبدو أنها منطقة نائية منعزلة ، ويبدو أن الوقت هو الصباح الباكر حيث استيقظ جميع أفراد عائلة بلقاسم وحتى الأطفال الصغار،و نشاهد الكثير من اللقطات التي شاهدناها في المقاطع السابقة ولكن هذه اللقطات ليست معادة بل أن هذه الأعمال روتينية في حياة الفحام وأسرته ،حيث تقوم الزوجة بتفتيت الطين وتبليله بالماء ومن ثم عجنه وصنع أدوات فخارية منه،أما الفحام فنشاهده في **لقطة متوسطة** وهو يقوم بتقطيع الأخشاب بكل جهد وقوة **،وفي لقطة أخرى أمريكية** نشاهد رجل بزي رسمي ويبدو انه حارس الغابة فنسمعه في شريط الصوت في حوار مع بلقاسم، وبعد انتهاء بلقاسم من عمله وبحركة **التنقل الجانبي** يعود إلى المنزل ،وهو يحمل أدواته في الوقت الذي نشاهد زوجته في **لقطة متوسطة وبحركة بانورامية أفقية** قد انتهت من صناعتها لأدواتها الفخارية وهي مرهقة وقلقة.

وفي مشهد أخر لهذا لمقطع و**بلقطة الجزء الكبير** نشاهد الفحام في مشهد جديد بالسوق وأمامه حماره مع أكياس الفحم التي يبيعها ونسمع في شريط الصوت أصوات الباعة والمشترون ويركز المخرج على صوت بلقاسم الذي يروج لسلعته ، وفي **لقطة الجزء الصغير** شاحنة بها قارورات الغاز الطبيعي والناس متجمعون حولها لشرائها ،ثم نشاهد في **لقطة نصف جامعة وبزاوية غطسية** الزوجة قد عادت من الغابة مع طفليها وهم يحملون في أيديهم بعض الأغصان الخضراء ، وفي **لقطة متوسطة** نشاهد بلقاسم عائدا إلى منزله وفي يده قفة فارغة واستقبال زوجته له التي تبدو غاضبة بسبب عدم شراء بلقاسم لحاجياتهم اليومية .ثم نشاهدهما في صراخ حاد **بتقنية المجال والمجال المقابل** ، وعدها يقوم بصفع زوجته على مرأى ولديهما.

تنتقل الكاميرا هذه المرة إلى إطار مكاني أخر وهو المدينة حيث نشاهد في **لقطة عامة** شوارعها الرئيسية والطرق السريعة، السيارات، البنايات العالية ...ثم نشاهد في **لقطة متوسطة و تنقل مصاحب** بلقاسم وسط طابور طويل ، وبعدها يدخل إلى مكتب به شخص يعرفه ويظهر من خلال هيئته انه مدير تلك المؤسسة ونشاهد بلقاسم في حوار معه، وفي **زاوية المجال والمجال المقابل** نشاهدهما يتبادلان أطراف الحديث ،وفي كل مرة يقف المدير ويذهب في اتجاه الهاتف الثابت ليجيب عن المكالمات الهاتفية ، ثم نشاهد في **لقطة متوسطة** بلقاسم خارج من المكتب .وبعدها نشاهده في **لقطة أمريكية** وهو يمشي في شوارع العاصمة ،وفي **لقطة مضافة ذاتية** يتذكر الفحام تعنيفه لزوجته ،وفي مشهد أخير لهذا المقطع **وبلقطة نصف مقربة** نشاهد الزوجة مع طفليها الصغيرين وهي حزينة لمغادرة زوجها البيت.

نشاهد في هذا المقطع الجديد **وبلقطة عامة وبزاوية غطسية** الجماهير المحتشدة في شوارع الجزائر العاصمة الرئيسية ونشاهد الفحام وسط هذه الحشود.

كما نشاهد في المشهد الموالي الزوجة **بلقطة متوسطة** وهي تتجه نحو مصنع النسيج وهي ترتدي مئزرا ابيضا،وبلقطة قريبة جدا نرى يديها اللتان تتلمسان الصوف الناعم الذي يخرج من الآلة ،وفي نفس الوقت و**بلقطة مضافة ذاتية** تتذكر معاناتها جراء العمل اليدوي . وفي مشهد آخر وفي **لقطة نصف مقربة وبحركة التنقل الأمامي** نشاهد الفحام وهو متكئ على حائط وهو يحمل محفظة وهو يتأمل المارة باستغراب ، وفي مشهد موالي نرى الفحام يصعد إلى الحافلة **وبلقطة مضافة ذاتية** يتذكر عمله الشاق وصراعه ضد الطبيعة . ثم ينزل أمام مدرسة ابتدائية ينتظر طفليه الصغيرين.وفي آخر لقطة من هذا المشهد نشاهده يتحدث **بزاوية المجال والمجال المقابل** .

يعود بنا المقطع السابع والأخير إلى قرية الفحام حيث نشاهده في **لقطة أمريكية** مع أسرته وهم ذاهبون إلى مكان ما ،**وبلقطة عامة وحركة بانورامية دائرية** نشاهد الجيران ويبدو أنهم يتهامسون على الفحام وأسرته ،وفي لقطة موالية نشاهد زوجة الفحام **بلقطة متوسطة** وهي تخلع الحايك وغطاء الوجه ثم تسير هذه الأسرة وهي مبتسمة وبعدها يتوقف الفحام برمي الحايك في وجه الجيران .

نهاية الفيلم :

اختار المخرج محمد بوعماري أن تكون نهاية فيلمه سعيدة ،خاصة عند توظيفه لموسيقى رومانسية للمطربة الجزائرية "وردة " ، حيث نشاهد الفحام وأسرته في المنزل **بلقطة الجزء الصغير** ، فتقوم الزوجة بإعداد الفطور أما طفليها فيدرسان في الفناء بينما نشاهد الفحام وهو يصنع مزمارا من القصب ثم يبدآ بالعزف به .ثم يبدأ عرض جينريك النهاية .

5-2- التحليل التضميني للمقاطع المختارة :

قبل الشروع في القراءة التضمينية للمقاطع المختارة ،ومن ثمة تحليل الفيلم لابد ان نتوقف عند بعض العناصر الأساسية التي تتشكل منها التركيبة الفيلمية :

ا/المكان : يميز فيلم الفحام بين مكانين رئيسيين تطورت فيهما أحداث الفيلم، يتمثل الأول في القرية النائية حيث ركز المخرج بشكل واضح وجلي عليها باستعمال عدة لقطات عامة، حيث جرت بها اغلب المشاهد، كما ضم هذا المكان بدوره عددا من الفضاءات التي شكلت منسوجا لأحداث الفيلم إذ نجد الفضاء المغلق الذي تجسد في منزل الفحام (غرفة النوم)، أما الفضاء المفتوح فقد تجسد في فناء المنزل الذي شاهدنا فيه منذ

اللقطة الافتتاحية زوجة الفحام تقوم بأعمالها المنزلية المختلفة وتصنع الأواني الفخارية كل يوم . بالإضافة إلى الغابة التي يجلب منها الفحام الخشب ويحولها إلى فحم والتي جرت فيها العديد من المشاهد منذ عرض جينريك البداية.أما الفضاء الثاني الذي جرت فيه بعض المشاهد الفيلمية فتمثل في المدينة التي زارها الفحام في إطار بحثه عن وضيفة في إطار بحثه عن وضيفة لدى احد أصدقائه القدامى ،ويبدو من خلال هذه المدينة التي ظهرت فيها البنايات العالية ،والحركة الدءوبة بالمواطنين والطرق السريعة ...الخ أنها العاصمة ،وقد تضمنت بدورها فضاءات مفتوحة وأخرى مغلقة ،أما المفتوحة فتمثلت في الشوارع الكبرى للعاصمة والطرق السريعة...أما بالنسبة للفضاء المغلق فمثله بهو العمار التي دخل إليها الفحام لرؤية صديقه ومكتب ذلك المدير....

ب/ الزمان : رغم أن المخرج لم يحدد بشكل دقيق الإطار ألزماني للفيلم التي تدور فيها أحداث الفيلم إلا أن المشاهد بمجرد متابعته لبعض المتتاليات يدرك ان قصة الفيلم تدور في فترة السبعينيات ،وتجلى ذلك من خلال التحولات السياسية الاجتماعية والاقتصادية والتوجه الاشتراكي الذي سلكته الجزائر خلال فترة حكم الراحل "هواري بومدين"

ج/ اللغة : لقد وظف الفيلم اللغة العربية في جميع مراحله بدءا من جينريك البداية الذي ورد كله باللغة العربية وكذا الحوار الذي جاء باللهجة العامية الجزائرية والتي استقاها من الخطاب اليومي للمجتمع الجزائري وهذه اللغة العربية جاءت كلغة أساسية ووحيد في الفيلم ،سواء على مستوى الحوار أو البيانات الكتابية بما فيها العنوان ،وذلك لان الجمهور المستهدف هو الجمهور الجزائري والعربي عموما . بالاظافة إلى الظروف التي صور فيها الفيلم التي تمثلت في حملت التعريب التي مست كل القطاعات تقريبا .

د/ العنوان : يعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجينريك ،فهو مؤشر تعيني جاهز يحمل دلالات لها علاقة مباشرة بمضمون الفيلم والرسالة التي يعمل على إيصالها ولنتلمس الدلالات الموجودة في العنوان التي تضمنها فيلم محمد بوعماري لابد أن نقوم بتحليله على المستوى اللغوي والدلالي:

1- المستوى اللغوي: من الواضح أن عنوان الفيلم متكون من كلمة واحدة وهي "الفحام" وهي عبارة عن اسم فاعل للفعل المضاعف "فحم" المشتق من الفحم وهو يدل على مهنة بيع الفحم وهذه رغم التحولات الاجتماعية للمجتمعات الحديثة إلا أنها مازالت مطلوبة .

2- المستوى الدلالي : جاء العنوان ببنط ابيض عريض وبمجرد النظر إليه للوهلة الأولى تبدو الكتابة غريبة إذ جاءت مزخرفة ، فهي عبارة عن توصيل لأخشاب بعضها ببعض ،كما أن هناك علاقة وطيدة بين مهنة

الفحام الذي يمضي جل وقته في قطع الأخشاب وبين هذه الحروف الخشبية الخشنة التي تذكرنا بالنمط الذي كانت عليه حروف الطباعة الأولى التي اخترعها جوهان جتننبورغ وقد وقع العنوان على خلفية متمثلة في صورة الفحام الذي دخل بين جذوع شجرة ضخمة يهم بقطعها بواسطة فأس ،لمطابقة العنوان بمعناه ،كما أن هذا العنوان ورد بالعربية .

ه/ الجينريك : بدا جينريك فيلم الفحام بكتابة اسم المنتج وهو "الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية" ثم تلاها عرض عدة لقطات هزلية طريفة لتظهر بعدها مباشرة قائمة لأسماء الممثلين المشاركين في أداء ادوار الفيلم وقد اختار المخرج اللون الأبيض لتلك الكتابة الخطية ويرجع السبب في ذلك ربما إلى نوع الفيلم الذي جاء بالأبيض والأسود وبالتالي الكتابة باللون الأبيض هي الأنسب لإظهارها بوضوح ،أما الخلفية التي كتبت عليها الكتابة الخطية للجينريك فهي عبارة عن غابة كثيفة بها أشجار عالية ذات جذوع ضخمة بالإضافة إلى الحشائش المختلفة والتي يظهر بينها بطل الفيلم الذي يمتهن تجارة الفحم .

المقطع الأول :

ينطلق فيلم الفحام بظهور امرأة وهي تخلع أساورها لتشرع في عجن الطين أو الصلصال لتصنع منه أدوات وأواني فخارية وابنتها الصغيرة يبدو أنها تريد أن تتعلم حرفة أمها ،حيث نشاهد البنت وهي تنبش التربة بواسطة قطعة حديدية لاستخراج الصلصال المستعمل كمادة أساسية في صناعة الأواني الفخارية وبجانبها أمها التي تدك هذا الصلصال القاسي بواسطة حجر من اجل تفتيته ثم تغربله في غربال وتبلله بالماء وتعجنه بكفيها وتصنع منه جفنه ...ثم نشاهد بطل الفيلم المدعو "بلقاسم الفحام" وهو قادم إلى منزله ويبدو انه مرهق من العمل وتلاقيه زوجته التي تحمل عنه القفة التي تحتوي على أدوات العمل لتضعها في مكانها، ثم نشاهدها تقدم له الماء ليغسل وهنا يطلب منها الصابون وتجيبه قائلة :**"الصابون خلاص ...لاصابون ،لا قهوة لاسكر..."** ولعل في جواب زوجة الفحام عدة دلالات أبرزها شظف العيش الذي تعيشه هده العائلة بالرغم من المجهودات الجبارة التي يبذلها الزوجان... ثم تقدم له الأكل وبعدها نشاهدهما جالسان في فناء المنزل تحت شجرة ،حيث نشاهد بطل الفيلم وهو يقوم بصنع مزمار ثم يأتي ابنه الصغير ليجلس قربه .وفي شريط الصوت نسمع الألحان السجية التي يصدرها هذا المزمار .

المقطع الثاني :

تنتقل الكاميرا إلى الغابة حيث نشاهد الأشجار العملاقة والأحراش كما نشاهد طول الأشجار الضخمة ،ثم يبدو لنا بلقاسم وهو يهم بقطع الأشجار بواسطة فأس ، وباستعمال **تقنية الأفعال المتوازية** عمد المخرج إلى

اظهارعدة لقطات متسلسلة ومتناوبة للفحام وزوجته وهما يبذلان كل ما بوسعهما لمقاومة الطبيعة ،حيث تظهر الزوجة وهي تصنع الفخار، ثم تعود الكاميرا إلى الفحام الذي نشاهده وهو يستعمل كل طاقته لقطع جذع الشجرة، ثم تعود الكاميرا مرة أخرى إلى الزوجة حيث نشاهدها هي الأخرى وهي تستعمل قوتها لتفتيت التربة القاسية وكلاهما يبدو مرهقا ومتعبا يتصصب العرق من جبينه مصارعا للطبيعة . كما أن كلاهما يبدو قلقا من الوضع الذي هو فيه .

تعود الكاميرا مرة أخرى إلى الفحام الذي نشاهد يديه جيدا ،وهو يشعل النار لتفحيم الخشب وبعدها يضعه في كيس كبير ويضعها فوق ظهره ويعود إلى البيت ، وبعد وصوله نشاهد الزوجة وهي تستقبله كالعادة لكنه يعنفها ويكسر عدة أواني فخارية برجليه ويبعثر الفحم على الأرض.وبعدها يخرج إلى الساحة المقابلة للمنزل ،ويجلس تحت الشجرة ومعه ابنه الصغير ،أما زوجته فنشاهدها تبعثر الفحم الموجود في الكيس ،ثم تهم بغسل رجليها ويديها ،وفي لقطة أخيرة لهذا المشهد يأتي الطفل الصغير لجمع الفحم المبعثر ووضعه في المكان المناسب.

المقطع الثالث:

تنقلنا الكاميرا إلى إطار زماني آخر ، ففي هذا المقطع نشاهد العائلة في زمان ليلي ، وهي جالسة في فناء الدار ونشاهد الزوجة وهي تطهو الكسكسى على الحطب، ثم تقدمة في جفنه صغيرة لأفراد العائلة ،ويبدو لنا أن هذه العائلة ينقصها الحوار ولعل هذا راجع إلى المشاكل التي تعيشها ،وبعدها نشاهدها وهي تغزل الصوف وابنتها جالسة أمامها، فهذه الأم في كل مرة تحرص على إبقاء ابنتها أمامها عند قيامها بأية حرفة تقليدية ...وبعد أن يغلبهم النعاس يذهبون إلى الغرفة ليناموا .حيث نشاهدهم في غرفة مظلمة ،وفي هذا دلالة واضحة على أن هذه العائلة تسكن في منطقة نائية تنعدم فيها أدنى شروط الحياة الضرورية...لاماء لا غاز طبيعي ولاحتى الكهرباء... وهذا رغم مرور عقد (10سنوات) على استقلال الجزائر.

المقطع الرابع :

وفي أول مشهد لهذا المقطع، نشاهد القرية التي يسكن فيها بلقاسم، وتبدو أنها منطقة نائية منعزلة ، ويبدو أن الوقت هو الصباح الباكر حيث استيقظ جميع أفراد عائلة بلقاسم وحتى الأطفال الصغار،و نشاهد الكثير من اللقطات التي شاهدناها في المقاطع السابقة ولكن هذه اللقطات ليست معادة بل أن هذه الأعمال روتينية في حياة الفحام وأسرته ،حيث تقوم الزوجة بتفتيت الطين وتبلله بالماء ومن ثم عجنه وصنع أدوات فخارية منه،أما الفحام فنشاهده هو الآخر يكد ويجد لتوفير متطلبات أسرته ، إذ يبدو وهو يقوم بتقطيع الأخشاب بكل

جهد وقوة ،كما نشاهد رجلا آخر بزي رسمي ويبدو انه حارس الغابة فنسمعه في شريط الصوت في حوار مع بلقاسم، فيحذره من قطع الاشجارويجيبه الفحام بأنه يحب الطبيعة ويحافظ عليها ولن يقطع إلا الجذوع الميتة...، وبعد انتهاء بلقاسم من عمله يعود إلى المنزل ،وهو يحمل أدواته في الوقت الذي نشاهد زوجته قد انتهت من صناعتها لأدواتها الفخارية وهي مرهقة وقلقة.

وفي مشهد أخر لهذا لمقطع نشاهد الفحام ، في إطار مكاني آخر و جديد بالسوق وأمامه حماره مع أكياس الفحم التي يبيعها ونسمع في شريط الصوت أصوات الباعة والمشترون ويركز المخرج على صوت بلقاسم الذي يروج لسلعته ، وبعدها تمر شاحنة بها قارورات الغاز الطبيعي والناس متجمعون حولها لشرائها ،وهنا نفهم العقدة الرئيسية التي يقم عليها فيلم الفحام ،وهي ضمور حرفة الفحام المتمثلة في تفحيم الأخشاب بسبب دخول الغاز الطبيعي والذي انتشر في كل المنطق بما فيها المناطق النائية ، ثم نشاهد الزوجة قد عادت من الغابة مع طفليها وهم يحملون في أيديهم بعض الأغصان الخضراء ، و نشاهد بلقاسم عائدا إلى منزله وفي يده قفة فارغة واستقبال زوجته له التي تبدو غاضبة بسبب عدم شراء بلقاسم لحاجياتهم الضرورية .ثم نشاهدهما في صراخ حاد ،وتظهر آخر لقطة لهذا المشهد وهي قيام الفحام بصفع زوجته على مرأى ولديهما.ولعل هذا المشهد يحمل في طياته العديد من الدلالات أبرزها :

- تحمل المرأة الجزائرية أعباء المنزل جنبا إلى جنب مع الرجل على غرار مثيلاتها في كافة البلاد العربية
- المجتمعات العربية هي مجتمعات ذكورية متسلطة تحتقر المرأة رغم ادعاء التفتح .
- تعنيف الفحام لزوجته وصفعها أمام مرأى أطفالها دونما أي سبب دلالة على عدم التفتح ولا التحضر وعدم مراعاة مشاعر الطفل.

المقطع الخامس :

في هذا المقطع تنقلنا الكاميرا إلى فضاء مكاني أخر وهو المدينة ، حيث نشاهد شوارعها الرئيسية والطرق السريعة، السيارات، البنايات العالية ...وكأن المخرج تعمد إظهار هذه اللقطات الاستعراضية للعاصمة وذلك لتعريف المشاهد بهذا الفضاء الجديد ثم نشاهد بلقاسم وهو يدخل إلى بناية عالية وبعدها يبدو وسط طابور طويل من النساء والرجال ، وبعدها يدخل إلى مكتب به شخص يعرفه ويظهر من خلال هيئته وملابسه الأنيقة على انه مدير تلك المؤسسة ونشاهد بلقاسم في حوار معه، ثم نشاهدهما يتبادلان أطراف الحديث ،وفي كل مرة يقف المدير ويذهب في اتجاه الهاتف الثابت ليجيب عن المكالمات الهاتفية ،تاركا بلقاسم وحده فلا يعطيه الفرصة لكي يشكو إليه مشاكله مما أزعج الفحام الذي استغرب لتغير الناس ونكرانهم

للصداقة بين ليلة وضحاها ، ويبدو أن هذا الرجل الذي كان رفيق دربه في الجبال إبان الحرب التحريرية قد تنكر لتك الصداقة القديمة ....ثم نشاهد بلقاسم خارج من المكتب خائبا لم يرد ذلك المدير تقديم أية مساعدة له ، .وبعدها نشاهده وهو يمشي في شوارع العاصمة ،وهو يستذكر تعنيفه لزوجته المخلصة التي تبذل قصارى جهدها لإعانته على صعاب الحياة ،وفي مشهد أخير لهذا المقطع **ربة** نشاهد الزوجة مع طفليها الصغيرين وهي حزينة لمغادرة زوجها البيت.

المقطع السادس:

في المقطع السادس نشاهد الجماهير المحتشدة في شوارع الجزائر العاصمة الرئيسية ويبدو أن هؤلاء المحتشدين هدفهم هو تزكية خيارات الدولة السياسية الاجتماعية والاقتصادية ...بما فيها خيار "الثورة الزراعية" حيث نشاهد تلك الكتابة الخطية المندمجة مع الصور والمتجسدة في اللافتات التي حملها المتظاهرون **"نحن مع الثورة الزراعية "**ونشاهد الفحام وسط هذه الحشود يحاول أن يفهم طبيعة هذه التحولات التي تشهدها البلاد .

كما نشاهد في المشهد الموالي الزوجة وهي مصنع النسيج وهي ترتدي مئزرا ابيضا،وهي سعيدة جدا بإقامة مصنع في القرية التي تقطن بها ،و نراها تتلمس الصوف الناعم الذي يخرج من الآلة بيديها ،وفي نفس الوقت و**بلقطة مضافة ذاتية** (المستعملة حسب شارل ساندرس بيرس للأحلام والذكريات) تذكر معاناتها جراء العمل اليدوي المكلف للجهد والوقت . وفي مشهد آخر ونشاهد الفحام وهو متكئ على حائط وهو يحمل محفظة وهو يتأمل المارة باستغراب ، وفي مشهد موالي نرى الفحام يصعد إلى الحافلة **وبلقطة مضافة ذاتية** كذلك يتذكر عمله الشاق وصراعه ضد الطبيعة . ثم ينزل أمام مدرسة ابتدائية ينتظر طفليه الصغيرين.

المقطع السابع :

في المقطع السابع والاخيريعود بنا المخرج إلى قرية الفحام حيث نشاهده مع أسرته وهم ذاهبون إلى مكان ما ،كما نشاهد الجيران وهم يتهامسون على الفحام وأسرته ،وفي لقطة موالية نشاهد الفحام وهو يأمر زوجته خلع الحايك وغطاء الوجه على مرأى الجيران كإعلان من الفحم الدخول ضمن التطور الجديد الذي تشهده البلاد وتوديع التقاليد البالية ،ثم تسير هذه الأسرة وهي مبتسمة وبعدها يتوقف الفحام و يرمي الحايك في وجه الجيران الذين يواصلون همساتهم على الفحام وأسرته التي داست على التقاليد والأعراف....ولعل ما أقدم عليه الفحام يعود لتأثره بما شاهده بالعاصمة التي زارها في الآونة الأخيرة ،إن هذا المشهد الأخير يتضمن العديد من التأويلات وحمل في طياته دلالات عدة أهمها :

- التركيز على المصنع ودوره في ترقية الحياة الاجتماعية لهذه القرية فيه مداهنة للدولة ودعاية لمشاريعها الاقتصادية وخياراتها الإيديولوجية والسياسية .
- خلع المرأة للحابك والذي يعتبر بمثابة الحجاب واللباس الشرعي أكثر مماهولباس تقليدي دليل على فهم الفحام للشرع الإسلامي ...كما أن المخرج أراد أن يربط تطور المجتمع بالهندام والتحرر من الحجاب فبالنسبة له فان الحايك يرمز للحياة الاجتماعية السابقة والبائسة .
- ربط المخرج عملية التغير و التطور الاجتماعي بالتمرد على القيم السائدة والأعراف المتوارثة أي تحرر المرأة بتحررها من الحايك المحاط بها.خاصة وان الفحام أقدم على إجبار زوجته على ذلك أمام الجميع .

نهاية الفيلم :

اختار المخرج محمد بوعماري أن تكون نهاية فيلمه سعيدة ،حيث نشاهد الفحام وأسرته في المنزل ، فتقوم الزوجة بإعداد الفطور أما طفليها فيدرسان في الفناء بينما نشاهد الفحام وهو يصنع مزمارا من القصب ثم يبدآ بالعزف به فتبتسم الزوجة ويفرح الأطفال الصغار وكل ا بالموازاة مع مقاطع مميزة ورومانسية وأنغام شرقية لأميرة الطرب العربي "وردة الجزائرية" .ثم يبدأ عرض جينريك النهاية .

وللتأكد من مدى تطابق المقاطع المختارة مع مقومات الهوية الوطنية وملامح الهوية القومية العربية ، لابد من إخضاعها لأهم عناصرها كما يلي :

أ- التعبير عن الهوية الوطنية :

أولا : اللغة :

جاء حوار الفيلم باللغة العربية "اللهجة الدارجة الجزائرية"، وهي لغة الأغلبية الساحقة من المجتمع الجزائري كما جاءت كل البيانات الخطية لجينريك البداية والنهاية هي الأخرى باللغة العربية ، وكان غرض المخرج في اعتماده على اللغة العربية هو تقريب قصة الفيلم من المجتمع الجزائري وجعلها أكثر قربا من الواقع ،بالإضافة إلى التغيرات الحاصلة في تلك الفترة وأبرزها حملة التعريب التي مست كل القطاعات ، كما ظهرت اللغة العربية في البيانات الخطية المندمجة مع الصور **"الثورة الزراعية "** مثلا .

ثانيا: الدين :

ظهرت الإشارة إلى الدين بطريقة غير مباشرة حيث تجسدت من خلال عدة مواقف ،حيث نرى قيم الدين الإسلامي متجلية من خلال الجد والاجتهاد والتفاني في العمل كما تدعو إليه الشريعة الإسلامية كما يقول الله تعالى **" وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون" .**بالإضافة إلى الترغيب في التعلم بجعل الدولة الجزائرية التعليم إجباري وغيرها من القيم الواردة كإفشاء السلام(التحية) والبسملة قبل الأكل وقبل الشروع في العمل...و غيرها من القيم التي يحث عليها الدين الإسلامي الحنيف .

ثالثا: التاريخ :

الفيلم يؤرخ لإحدى المراحل الهامة في تاريخ الجزائر بعد الاستقلال ، وهي فترة السبعينيات التي شهدت خلالها الجزائر عدة تحولات وتطورات في مختلف الأصعدة وانتهاجها للنهج الاشتراكي الذي أسفر عن اهتمام الدولة بالمناطق النائية التي حولتها إلى قرى فلاحية وتدعيمها بكل المرافق الضرورية للحياة بما فيها المصانع على غرار ما شاهدناه في هذا الفيلم من بناء مصنع النسيج و إدخال الغاز الطبيعي إلى جميع المناطق في الجزائر،وحملة التعليم الإجباري....

رابعا : الثقافة :

كان عنصر الثقافة من ابرز مقومات الهوية في فيلم الفحام ، ويتجلى ذلك في قيام الزوجة يوميا بصناعة الأواني الفخارية ، هذه الأواني والأدوات التي شكلت ديكورا طريفا زينت به ساحة المنزل ، بالإضافة إلى غزل الصوف وكل هذا أمام ابنتها الصغيرة التي تساعدها ،وفي نفس الوقت تتعلم هذه الحرفة ، فحرص الأم على نقل هذا الموروث الثقافي هو مبدآ ضروري لتناقل هذه الحرف التقليدية عبر الأجيال ، كما نشاهد الطفل الصغير يتناول "الكسرة "وإلام تطهي "الكسكسى" وهذين الطبقين من اعرق وأشهر الأطباق الشعبية في الجزائر، كما لا ننسى اللباس التقليدي (البرنوس و الحايك) الذي شاهدنا العديد من الشخصيات الرئيسية و الثانوية ترتديها ، كما لفت انتباهنا وضع الماء في القربة ليبقى بقى باردا...وكل هذه المظاهر البدوية لا تزال إلى يومنا هذا متأصلة في المجتمع الجزائري .

ب- التعبير عن الهوية القومية العربية :

إن فيلم الفحام لمخرجه محمد بوعماري لم يربط نضال الإنسان العربي في الجزائر بنضال الإنسان العربي بشكل مباشر ، فهو نجده قد ركز على المعانات اليومية لأسرة جزائرية تسكن في قرية نائية منعزلة تعاني البؤس والحرمان والفقر.

هذه المعانات التي مرت بها هذه العائلة يمكن أن تعاني منها كل الآسر العربية سيما أن جل المجتمعات العربية هي حديثة عهد بالاستقلال حيث ظهرت بها المشاكل الاجتماعية.إلا أن تناول المخرج محمد بوعماري لهذه المرحلة المسماة **"بالثورة الزراعية "**، وتناول الريف الذي يتضمن شريحة مهمة من المجتمع وهم "الفلاحون " والتي ترتبط بدورها" بطبقة العمال "في الأرياف أو المدن سواء في الجزائر آو الوطن العربي عموما .كما أن تناول المخرج للثورة الزراعية لم تقتصر على الإصلاح الاقتصادي الذي مس الجزائر وما نجم عنه فحسب ، بل اعكس كذلك على جميع الجوانب التي تسهم في خلق إنسان عربي يبني مجتمعا اشتراكيا جديدا ...وهو النهج الذي سلكته العديد من الأنظمة السياسية في معظم الأقطار العربية بما فيها مصر ...لذا يمكن تلخيص العديد من المظاهر المعبرة عن التوجه القومي المتجسدة في فيلم "الفحام " فيما يلي :

1- التراث الثقافي العربي الإسلامي :وتجلى ذلك في الطبق التقليدي المتمثل في **"الكسكسى والكسرى "**، وهما طبقان معروفان ومشهوران في كافة البلاد العربية ...ضف إلى ذلك الأزياء التقليدية والمتمثلة في " البرنوس و الحايك "...كما لا ننسى الحرف التقليدية (النسيج – صناعة الفخار – الطهي على النار...) .

2- الحياة البدوية : تبدو الحياة البدوية متأصلة في كافة الأقطار العربية والتي تتجلى في البيوت الترابية التقليدية ومختلف الاكسيسوارات التي تزين جدرانه وأفنيته ..

3-القيم الدينية :تجلت القيم والمبادئ الدينية في جميع مشاهد الفيلم أبرزها التفاني في العمل والجد والاجتهاد ،الدعوة إلى التعلم ...وهي خصال تتمسك بها جميع المجتمعات العربية المسلمة خاصة ... غير أننا لمسنا العديد من القيم المنافية للدين الإسلامي على غرار اعتبار الكثير أن التخلص من الحجاب هو التحرر من التخلف ...بالإضافة إلى تعنيف الأزواج لزوجاتهم وضربهن على مرأى الأطفال الصغار في حين ان الدين يدعوا إلى معاملة الزوجة بالمعروف والإحسان إليهن.

4- أفلام الواقع الاجتماعي : حاول الفيلم تعرية الكثير من الأخطاء والنقائص ومعالجة عدة مشاكل تعاني منها المجتمعات العربية كالبطالة والتخلف ومحو الأمية تطور المرأة وتسلط الرجل العربي الذي يدعي انه

اشتراكي وتقدمي الذي لا يسمح المرأة سواء ا كانت زوجة أوابنة آو أختا بالخروج إلى للتعلم أو العمل ...وغيرها من المشاكل التي تعاني منها الأسر في جميع البلدان العربية ، وبصفة عامة فالفيلم يندرج ضمن الأفلام التي تعالج مشاكل الريف والمدينة .

6-2- نتائج التحليل :

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "الفحام " وكشف كل المضامين التي احتواها ، خلصنا إلى النتائج التالية :

أ- ما تعلق بالهوية الوطنية :

1- يعد فيلم محمد بوعماري " الفحام " من الأفلام التي اتخذت اتجاها مغايرا للأفلام السابقة التي استغرقت في التغني بأمجاد وبطولات الماضي أو إبراز المعانات التي سببها الاستعمار ، ولعله أدق أفلام هذه الموجة تعبيرا عن اتجاها الجديد .

2- حاول الفيلم التعبير عن معانات الإنسان العربي في الجزائر من خلال التركيز على عدة مقومات خصوصا اللغة العربية التي جاءت كلغة أساسية لحوار الفيلم والبيانات المكتوبة في جينريك البداية والنهاية . وكذا الثقافة الشعبية التي تجلت في طبخ " الكسكسى " و" الكسرة " وكذا " البرنوس و الحايك ".

3- أعطى الفيلم حيزا مهما للمرأة الجزائرية التي أظهرها متفانية في العناية بزوجها وأطفالها. حيث نحس بإرهاقها الشديد وإخلاصها لزوجها ، بالإضافة إلى إظهارها بلباس محتشم .

4- وفق المخرج إلى حد كبير في اختيار ممثليه لا سيما بطل الفيلم " بلقاسم " الذي تقمص دوره " يوسف حجام " الذي حمل ملامح الجزائري بسمرته وهيئته ولحيته الكثة ، فوجهه يعبر عن المعاناة والحرمان ، وتمكن من أداء دوره بكل جد ، وكذلك زوجته التي تقمصت دورها الممثلة "فطومة أوصلحية "التي أبرزت هي الأخرى ملامح المرأة الجزائرية التي رغم شقائها إلا أن جمالها لم يندثر .

5- إظهار المخرج لفضاء ين مختلفين " القرية والمدينة " ، والتأكيد على تقدم المدينة عن الريف الذي كان لا يتوفر على أدنى مرافق الحياة ، إلى أن جاءت الثورة الزراعية التي عملت على تطوير القرى الفلاحية .

6- اختيار الفيلم الاستجابة لتطورات المجتمع الجديدة ، في هذا دلالة على أن السينما هي عبارة عن وسيلة دعائية ، تستعملها الدولة للتعبير عن خياراتها السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية والثقافية . كما تجلى في النهاية السعيدة حيث حلت جميع مشاكل " الفحام .

7- لقد اعتبر النقاد هذا الفيلم من أكثر الأفلام نضجا ورشدا في تلك الفترة حيث أكد بعضهم أن "الفحام" يمتاز بإدراجه للواقع الراهن الجزائري آنذاك (1972) بتحولاته وواقعيته وبمشاكله الراهنة ،وهذه الأرض التي مازالت تحوي كل معاني الحب والاضطهاد في الإنسان .

8- لقاء الفحام بصديقه القديم يسمح لنا باكتشاف وفهم الإفرازات الاجتماعية التي تلت الاستقلال بحيث كان من شارك في حمل السلاح وأصبح يحتل مناصب حساسة في تسيير اقتصاد البلاد وهناك من بقي على حاله ، وحدوث الصدمة لدى الفحام بعد امتناع صديقه عن مساعدته بعد أن كان يتوهم استمرار الأخوة الوطنية بعد الاستقلال .

9- الفيلم صور بعمق التحولات الاقتصادية وأثارها على واقع ووجود بعض الفئات الاجتماعية ،فقد أدى استثمار الغاز ووصوله إلى معظم المناطق إلى إفلاس الفحامين ،هذا الإفلاس دفع بعضهم إلى البحث عن عمل في المدينة كما حدث لبلقاسم .

10- هناك من اعتبر فيلم الفحام من أهم الأفلام التي نادت بإنجاح الثورة الزراعية كهدف ووسيلة ،ودعا إلى تطبيقها وانجازها وكشف أعداءها موضحا انه بالنسبة للريف لم يعد هناك من وسيلة وحل لتغيير واقعه إلا الإصلاح الزراعي .

11- وهناك من اعتبر إن فيلم الفحام ثورة في مجال الإنتاج السينمائي الجزائري الذي اقتصر حتى ذلك الوقت أي بداية السبعينيات على أعادت تصوير الثورة التحريرية ليأتي ويتناول مشاكل المجتمع الجزائري ،على غرار مشكل البطالة ومشكل المرأة الجزائرية ،وقد تساءل الكثير من الباحثين عن نوايا المخرج من وراء إظهار لقطة إجبار الفحام مرآته على نزع الحجاب أمام سكان القرية .هل يعود ذلك إلى حلم بلقاسم لمواجهة الجمهور ،أم أنها حيلة من المخرج من اجل تلطيف أو تخفيف وقع هذه اللقطة القوية على الجمهور أو للتهرب من ردة الفعل.

12- قصة الفيلم لم تحمل أي جديد بالنسبة للمشاكل التي تعيشها الجزائر وغيرها من الدول العربية خاصة الإسلامية منها لكن أهمية العمل تكمن في مقارنته بما سبقه من أعمال. وما منح العمل القوة رغم بساطة

قصته هو استغلال المخرج لمساحة صمت واسعة ،قوطعت في فترات كثيرة بموسيقى رومانسية ، إلى جانب التأطير أو الكد راج أو التصوير الماهر والمحترف والتوجيه الذكي للممثلين ، بمعنى أن الفيلم من الناحية الجمالية كان مرضيا ،سواء بالنسبة إلى النقاد أو الجمهور .

13- لقد لام النقاد الفيلم على اتجاهه نحو الدعاية، ذلك لان جوهر العمل ورسالته الأساسية تتركز على محورين أساسيين في المجال الاجتماعي والاقتصادي وهما الثورة الصناعية والزراعية ، واعتبارهما أساس التطور كما انه ليس سعيه نحو كشف رأس زوجته وايماطة الحايك عنها هو الذي سيسمح بإنشاء مجتمع اشتراكي، مؤكدا أن العمل وحده كفيل بتحرير المرأة في حالت ما إذا سعت إليه اختيارا .

ب- ما تعلق بالهوية القومية :

رغم أن هذا الفيلم ظل في تعبيره عن الهوية العربية محدودا ألا أنه حاول تدعيم القيم الايجابية لهذه الهوية ، فقد حاول فيلم " الفحام " التعريف بالإنسان العربي في الجزائر والتعبير عنه وعن هذه المعانات في الحقيقة نجدها في كافة الأقطار العربية ، بالإضافة إلى أن السيمات العامة تنتسب إلى الثقافة العامة للبلاد العربية مجتمعة ، وقد ظهر ذلك جليا في الأطباق الشعبية وحرفة صناعة الفخار واللباس التقليدي الذي تشترك فيه كل البلدان العربية ، بالإضافة إلى أن القيم الدينية التي تضمنها الفيلم والتي لا يمكن حصرها أهمها التفاني في العمل ...

لقد اعتبرت الصحافة العالمية أن فيلم الفحام من ابرز أفلام تلك الفترة حيث كتبت جريدة "لو موند" الفرنسية بعد مشاركة الفيلم في مهرجان قرطاج السينمائي سنة 1972 :**"...لا ريب أن الفيلم الأهم في هذا المهرجان هو "الفحام" للجزائري محمد بوعماري ،انه فيلم ناضج ورشيد ."**

أما مجلة سويسرا كتبت تقول في مقال صدر له بتاريخ 13 أكتوبر 1972 :**"...من ناحية الإخراج ليس من التجاوز أن نقول أن هناك اقتدار كبير ،حيث تمر ربع ساعة الأولى دون أن نسمع إلا المؤثرات الصوتية وتتابع مشاهد الفيلم واحدة بعد الأخرى بشكل ملحوظ، ثم بعد ذلك عندما نرى وضوح الفكر ة وجلاءها ،لا نتمالك من القول أنها قلت ودلت ".**

ومن جهتها جريدة" فرانس سوار" أكدت أن قصة العمل بسيطة ، قدمت في شكل بسيط ، حيث يدافع المخرج عن الثورة الزراعية ويبرز أهمية محو الأمية .

ولعل ذلك كله شرف للسينما العربية عامة وليس السينما الجزائرية فقط بحكم الانتماء إلى القومية العربية.وأخيرا يمكننا القول أن هذا الفيلم يقوم على التحليل الاقتصادي والاجتماعي لواقع المجتمعات العربة والوقوف عند مرحلة حاسمة من مراحل تطورها.

3)- تحليل فيلم "سنعود"

للمخرج محمد سليم رياض 1972.

3-1- بطاقة فنية للفيلم:

- **العنوان:** سنعود. Sanaoud
- **المخرج:** محمد سليم رياض.
- **المنتج:**الديوان القومي للتجارة والصناعة السينمائية الفوتوغرافية بمشاركة اللجنة المركزية لتحرير فلسطين.
- **سيناريو:** لاينا فرانكوس.
- **السنة:** 1972.
- **المدة:** 93 دقيقة.
- **اللغة:** العربية.(الدارجة الفلسطينية).
- **النوع:** دراما حربية (بالألوان).
- **توزيع الأدوار:**
  - محمد بن قطاف
  - عبد الحليم رئيسي.
  - حسان الحساني.
  - رفيق سبيعي.
  - مصطفى تقزاني.
  - جميل.
  - عاطف.
  - محمد دباح.
  - فايزة زهرة.
  - ميلودية.
  - فاطمة وريحية.
  - هالة شوكت.

- **الصورة:** يحياوي علال.
- **الصوت:** رشيد بوعالية.
- **التركيب:** آن ماري ديدي.
- **الموسيقى:** تيبو أرزويلي.

2-3- بطاقة فنية للمخرج:

محمد سليم رياض من المخرجين الجزائريين المخضرمينالذين ينتمون للرعيل الأو ّل من صناع الفن السابع في الجزائر، رصيده الفني يضمّ العديد من الأعمال التي شاركت في صنع مجد السينما الجزائرية، فمن لا يعرف فيلم "حسان تاكسي"، "ريح الجنوب"، "المفتش الطاهر"، "الطريق"، "موت الليل الطويل"، و"تشريح مؤامرة" ...كما يعتبر المخرج المجاهد سليم رياض من الذين عاصروا في شبابهم حرب التحرير الجزائرية على غرار محمد الأخضر حمينة و احمد راشدي... فهو ينتمي اذن إلى الجيل الأول أو ما أطلق عليه النقاد "الموجة الأولى و حرب التحرير.

ومن أهم آثاره السينمائية التي ضمها رصيده الفني:

- الطريق.**1968 la vois**
- سنعود.**1972 Sanaoud**
- ريح الجنوب **1975Le vent du sud**
- تشريح مؤامرة **Auto prise d’un complot**
- حسان تاكسي.**Hassan taksi**

3-3- قصة الفيلم:

تدور قصة الفيلم حول الصراع العربي الإسرائيلي، عبر قصة الفتى "غازي" الذي يغادر معسكر اللاجئين في بيت يعقوب للانضمام إلى منظمة التحرير الفلسطينية، وينقل المعركة إلى داخل الأراضي المحتلة ويساعده في ذلك سكان قرية بن محمود، ورغم التعذيب والاضطهاد تنجح العملية لكن تصل إمدادات إسرائيلية التي تقوم بفرض حصار على الفدائيين وتتخذ سكان القرية كرهائن من اجل الحصول على الفدائيين أحياء، وهذا بتضحية أحد رجال المقاومة، الذي يتظاهر بتسليم نفسه لقائد فرقة العدو التي تحاصر مجموعة من الفدائيين، وعندما يقترب منه القائد يلقيبقنبلة يدوية تُودي بهما معاً، ما يعطي الفرصة لزملائه الفدائيين من الهروب من الحصار المفروض عليهم، نتيجة الذعر والارتباك الذي يسود جيش العدو.

الجوائز:

-الجائزة الكبرى الخاصة بلجنة التحكيم في مهرجان بغداد.

- جائزة اتحاد السينمائيين العرب في مهرجان بغداد 1973.

4-3- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم "سنعود":

- **التقطيع التقني:**

المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة							شريط الصوت		
01	8ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية + دائرية	أطفال	صبية يلعبون بساحة الحي الرملية .	....	موسيقى	ضجيج الأطفال
02	14ثا	متوسطة	//	بانوراما أفقية	فتاة	فتاة صغيرة تغسل الملابس ثم تأتي بالماء	....	//	ضوضاء المواطنين
03	6ثا	//	//	//	امرأة	امرأة شابة في مقتبى العمر تنشر الملابس المغسولة	....	موسيقى	//
04	34ثا	نصف جامعة	//	بانوراما دائرية + زوم أمامي	جمع من الناس	ظهور الحي الشعبي القصديري الذي ستجري فيه أحداث قصة الفيلم والمنازل بالإضافة للحركة الدؤبة للمواطنين كما نلاحظ لوحة حائطية على احد الجدران الخارجية لتلك المنازل مكتوب عليها "مركز التغذية والحليب" .	....	//	//
05	22ثا	//	غطسية	بانوراما أفقية	نسوة	جمع من النسوة ينشرن الملابس المغسولة.	دردشة النسوة .	//	//
06	1دو 51ثا	متوسطة	//	تنقل أمامي	رجال	طابور طويل من الرجال يمشون فوق جسر مهترئ مصنوع من الألواح الخشبية والحبال وأرجلهم تلامس الماء وهم يحملون أغطيتهم .	....	//	//

07		أمريكية	عادية	بانوراما أفقية	//	جنود إسرائيليون يقومون بتفتيش المواطنين .	حديث الجند الصهاينة فيما بينهم وهم يتضاحكون.	//	قهقهة الجنود
08	35ثا	صدرية	//	تنقل أمامي + زوم أمامي	//	ظهور بطل الفيلم وهو يضع الكوفية الفلسطينية على رقبته ،ثم نشاهد عينيه جيدا.	//	//	//
09	57ثا	متوسطة	//	بانوراما أفقية	//	رجال مصطافون في طابور طويل يحملون أوعية في أيديهم لملأها بالطعام	حديث الأشخاص .	//	ضوضاء الرجال
10	37ثا	نصف مقربة + متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	//	ظهور البطل وسط الطابور ثم يعطيه لأحدهم ويذهب إلى مكان ما .	بطل الفيلم : خذ	//	//

المقطع الثاني:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	1دو 11ثا	نصف جامعة	غطسية	بانوراما أفقية	رجال	تدريبات الثوار الفلسطينيين الذين يرتدون بدلات عسكرية.	مش حننتصر بالطريقة دي	موسيقى فلسطينية	ضوضاء
02	41ثا	//	//	بانوراما أفقية	//	توقف الجنود عن التدريب ،وهم يدخنون السجائر.	دردشة الثوار.	//	ضوضاء
03	15ثا	نصف مقربة	عادية	//	//	جلوس بعض الرجال في حانة.	....	موسيقى	//
04	59ثا	مقربة	//	//	رجل	يتعرض بطل الفيلم للتفتيش من قبل الجنود الإسرائيليين.	حديث الجنود الإسرائيليين.	//	//
05	18ثا	أمريكية		تنقل	//	بطل الفيلم يهم بصعود الحافلة	-أي وقف آنت...................	//	//

			تصاعدية	أمامي		لكن احد الجنود الإسرائيليين يناديه.			
06	1دو 45ثا	متوسطة	// + عادية	بانوراما أفقية	جماعة من الرجال	تعرض بطل الفيلم للتفتيش مرة ثانية في المكتب من طرف قائد الدورية واحد الجنود الصهاينة اللذان يبعثران كل أغراضه الموجودة في القفة ورميها أرضا.	- منين أنت؟ -من الأردن.. -شو ابتعمل هون . - زيارة - لازم ترجع لبلدك في اقرب وقت	//	//
07	12ثا	أمريكية	غطسية	//	//	إطلاق سراح بطل الفيلم بعد أن جمع أغراضه المبعثرة.	....	//	//

المقطع الثالث:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	9ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	رجل	يظهر بطل الفيلم الذي يسير في اتجاه المقهى	....	موسيقى	/
02	13ثا	//	//	بانوراما دائرية	رجلين	يسمع بطل الفيلم شخصا يناديه ويلتفت إلى الوراء	أي غازي .... - كيف الحال ؟	//	ضوضاء
03	08ثا	نصف مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	رجلين	يجلس بطل الفيلم مع الشخص الذي ناداه ثم يطلب له فنجانا من الشاي.	-أي ولد من فضلك كاست شاي.	موسيقى	//
04	1د	صدرية الجزء الصغير	//	//	//	يدخل بطل الفيلم في حوار مع صديقه القديم حول أهمية دراسة التاريخ.	-التاريخ هو أهم عامل لمعرفة الهوية	//	//
05	2دو4	//	عادية	بانوراما	جمع من	تقتحم دورية إسرائيلية احد	....	//	صوت

	ثا			دائرية	الناس	البيوت المتواجدة قرب المقهى التي يجلس فيها بطل الفيلم مع صديقه وتعتقل مراهقا وتصعده بقوة إلى الشاحنة بعد أن أوسعوه ضربا وركلا أمام مرأى أمه التي تستغيث بالجيران لكن لا احد يتحرك مع استغراب بطلل الفيلم لكل ما يحدث.	-ابني ما عمل شيء ،فليدخل أحدكم. -صديق غازي: كل يوم تتكرر نفس هالمشاهد.		شاحنات إسرائيلية + صراخ الأم.

المقطع الرابع:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	1دو 54ثا	عامة	عادية	بانوراما دائرية	جمع من الناس	حشد من الناس في ساحة احد الأحياء القصديرية الشعبية.	....	موسيقى	صراخ حاد للاصفال الصغار.
02	40ثا	//	//	//	//	مرور شاحنات عسكرية في اتجاه الحي القصديري.	....	//	صوت الشاحنات.
03	58ثا	أمريكية	تصاعدية	//	//	يحث القائد الصهيوني الجنود الإسرائيليين على الإسراع في إنهاء المهمة المتمثلة في تهديم البيوت بواسطة الجرافات .	القائد: لازم بانكمل المهمة قبل المساء........................... -المهم فتح الطريق اليوم.	//	صدى مكبر الصوت
04	1دو8 ثا	الجزء الصغير	عادية	//	//	يوجه الضابط السامي في الجيش الإسرائيلي خطابا إلى السكان بأنهم سوف يرحلون إلى مكان آخر.	الضابط: اسمعوني أمليح ، حننقلكم إلى اريحة ،لان الطريق حيمر من هنا.	//	//

المقطع الخامس:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	34ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	ثلاثة رجال	يظهر البطل الثاني في الفيلم وهو يستفسر عن وقت مرور الدورية الإسرائيلية .	-في أي ساعة بيمر الصهاينة.	موسيقى	ضوضاء
02	46ثا	الجزء الصغير	غطسية	بانوراما أفقية	نسوة	تظهر بعض النسوة يغسلن الملابس، ثم تأتي إليهن امرأة مسنة وتشاركهن الحديث.	دردشة النسوة.	//	ضوضاء
03	44ثا	متوسطة	عادية	//	ثلاثة رجال	يتحدث بطل الفيلم الثاني مع أصدقائه الثوار عن بندقيته الأصلية التي تعود إلى سنة 1936.	"هي البندقية شاركت في حرب 1936 ضد الانجليز".	//	//
04	1دو7 ثا	مقربة	غطسية	زوم أمامي	جمع من الرجال	يظهر بعض الثوار الفلسطينيين بلباس حربي ثم يختبئون وينتظرون مرور الشاحنات الإسرائيلية ، ثم يفجرونها بقنابل يدوية.	-الله اكبر... الله اكبر.......	//	صوت الانفجار

المقطع السادس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	37ثا	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	رجلين	يأتي احد الضباط الإسرائيليين ببذلته الرسمية لزيارة احد كبار الشخصيات العربية التي تعيش في فلسطين.	.... - تفضل...	موسيقى	طرق الباب
02	46ثا	صدرية	المجال والمجال المقابل	تنقل أمامي	//	بعد أن يتناول الرجلين القهوة يتذكر صاحب البيت أن له شيئا ثمينا يريد أن يريه للضابط الصهيوني.	-افتكرت، عندي شيء حاب أوريه إلك...........................	//	/
03	21ثا	متوسطة	عادية	//	رجلين	ينهض صاحب البيت ويسير في اتجاه خزانة صغيرة ليجلب منها شيئا ما.	....	//	/
04	50ثا	حزاميه	المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية	//	يري صاحب البيت الضابط تحفة أثرية ثمينة ويخبره بعمرها وأنها وجدت في فلسطين ثم يرن الهاتف الثابت فيجيب الرجل العربي ويخبره أن المكالمة تخصه.	-عمرها يعود لألف سنة...عثر عليها بالقدس.	//	رنين الهاتف
05	44ثا	مقربة جدا	عادية	//	//	يجيب القائد فورا على الهاتف ويستأذن بالخروج لأمر طارئ بعد أن لبس قبعته.	أنا لازم أروح	//	/

المقطع السابع:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة							شريط الصوت		
01	35ثا	نصف جامعة	عادية	بانوراما دائرية	رجال+ امرأة مسنة	يظهر عدد من الثوار الفلسطينيين وهم يرتدون الكوفية داخل مغارة في أحد الجبال ومعهم امرأة مسنة تحضر العشاء	.... -صوت المذيع	موسيقى فلسطينية	صوت الإذاعة
02	39ثا	//	//	بانوراما دائرية	//	المرأة المسنة تحضر العشاء وتتحدث مع بعض الثوار	-المرأة المسنة:يا ريت كنت رجل لأحارب معكم -أحد الثوار:إسرائيل سلحت حتى بناتهم.......	//	ضوضاء
03	53ثا	أمريكية	//	بانوراما أفقية	//	يصر الثوار المتواجدون في المغارة على الجهاد والمقاومة لكي تحيا فلسطين	دردشة الثوار	//	//
04	1د	متوسطة	تصاعدية	تنقل أمامي	//	يقوم الثوار الفلسطينيون الموجودين داخل المغارة بأداء الرقصة الشعبية "الدبكة"	أغاني حماسية لتعيش فلسطين.	//	//
05	49ثا	//	عادية	بانوراما أفقية	//	خروج الثوار من الكهف في الوقت الذي تدعوا لهم المرأة المسنة بالتوفيق ورعاية الله.	الله معكم... الله يحميكم	//	//

- **القراءة التعيينية:**

يشمل المقطع الأول على مجموعة من المشاهد التي صورت قبل عرض الجينريك، حيث لا يبدأ فيلم "سنعود" الجينريك مباشرة حيث تظهر في اللقطة الأولى صورة لصبية يلعبون في ساحة رملية، ثم نشاهد بعدها فتاة صغيرة تغسل الملابس وتأتي بالماء، ويبدو شظف العيش واضحا، وبعدها تنتقل الكاميرا لتصوير امرأة تنشر الغسيل...

وفي **لقطة بانورامية دائرية** في وسط حي شعبي به منازل قصديرية فقيرة تركز الكاميرا باستعمال **تقنية الزوم الأمامي** على لوحة مثبتة في حائط احد البيوت وقد كتب عليها بالعربية إلى جنب شعار هيئة الأمم المتحدة العبارة التالية: **"الاونروا: مركز التغذية والحليب"،** فيتبين لنا أننا داخل مخيم لاجئين تابع للأمم المتحدة.

تعود الكاميرا إلى تصوير مجموعة من النسوة في **لقطة نصف جامعة** وهن ينشرن الغسيل.

تظهر لقطة أخرى رجالا يمشون فوق جسر مهترئ مصنوع من الخشب وأرجلهم تلامس الماء، فيظهر لنا انه احد مراكز المراقبة للجيش الإسرائيلي إذ نشاهد جنود ببدلات عليها شعارات الدولة العبرية وهم يضحكون.

بعدها **وفي لقطة غطسية** نشاهد حشدا من الناس يمشون فوق الجسر حاملين أغطيتهم فيبدو لنا أنهم راحلون أو مرحلون، بعدها مباشرة تقترب الكاميرا من رجل في مقتبل العمر يرتدي الكوفية الفلسطينية حول عنقه، ونشاهد **بتقنية الزوم الأمامي** عينيه السوداوين اللتين تحملان عزيمة وإصرارا وضحا على فعل شيء ما.

تظهر الكاميرا في **لقطة أفقية** طابورا من الرجال والأطفال والنساء يحملون أوعية مصطفين لأخذ الطعام قبل أن تركز على ذلك الرجل صاحب الكوفية -لكنه هذه المرة يرتدي بدله عادية- **بلقطة نصف مقربة** ثم تتبعه بلقطة متوسطة وبتقنية البانوراما الأفقية من اليمين إلى اليسار وهو يعطي وعاءه لأحد المصطفين وينصرف.

ينطلق جينريك البداية بعدها حيث تثبت بيانات مكتوبة باللغة العربية تضم المنتج حيث ندرك مباشرة أن العمل إنتاج مشترك بين الجزائر وفلسطين، كما ضمت الكتابة أيضا أسماء الممثلين المشاركين في

الفيلم ثم باقي الطاقم الفني وبعده يظهر العنوان باللغة العربية وبشكل واضح وفوقه رسم صغير ومميز عبارة قرص الشمس، ثم تواصل ظهور قائمة الفريق التقني بما فيها المخرج، وكل هذه البيانات مكتوبة على خلفية لصورة تمثل ثكنة عسكرية بها دبابات ويحيط بالثكنة سلسلة من الجبال.

تظهر في **لقطة غطسية** مجموعة من الرجال وهم يزحفون تحت الأسلاك الشائكة فندرك أنهم يقومون بتدريبات مكثفة، وبعد انتهائهم من التدريب نراهم يشعلون السيجارات ويدخنون.

بواسطة **لقطة الجزء الصغير** نرى مركز مراقبة حيث نشاهد الجنود وهم يفتشون المارين ويراقبون هوياتهم.

نشاهد في **لقطة متوسطة** رجلا يرتدي كوفية فلسطينية وبعد تعرضه للتفتيش في مركز المراقبة يهم بالصعود إلى الحافلة، ولكن يرمقه احد الجنود من بعيد فيستوقفه ويأمره بالدخول إلى المكتب للاستجواب.

بواسطة **لقطة متوسطة** نرى الرجل الذي استوقفوه وهو يتعرض للاستجواب من طرف احد القادة العسكريين بينما يفتش احد الجنود أغراضه ويرمي بكل ما هو موجود داخل القفة وينشره فوق المكتب، وبعدها يتم إطلاق سراحه.

تنتقل الكاميرا في هذا المقطع إلى إطار مكاني آخر عبر **لقطة بانورامية** شخصا وهو يمشي في اتجاه المقهى حتى يسمع شخصا آخر يناديه باسم **"غازي"** فيتوقف ويتبين انه احد أصدقائه القدامى.

بواسطة **لقطة صدرية** نشاهد غازي جالسا مع صديقه الشاب الذي يطلب له فنجان شاي، **وبلقطة المجال والمجال المقابل** نسمع حوار يدور بينهما.

تظهر لنا الكاميرا في هذه المرة **بلقطة متوسطة** دورية من الجيش الإسرائيلي تقوم بمطاردة في احد الأحياء ثم تصل إلى احد المنازل وتقتحمه لتعتقل داخله شابا فنرى في اللقطة مجموعة من الجنود وهم يقتادونه إلى شاحنتهم في الوقت الذي تخرج فيه امرأة من ذلك البيت وهي تصرخ فيتبين أنها والدته وقد خرجت تستجدي الناس للتدخل ومساعدة ابنها.

نسمع على شريط الصوت صراخ حاد لأحد الأطفال ونشاهد في **لقطة عامة** حشدا من الناس ثم تمر مجموعة من الشاحنات التابعة للجيش الإسرائيلي، وفي الجهة المقابلة نسمع القائد وهو يحث الجنود على الإسراع في إنهاء المهمة في هذا اليوم ويتبين أن المهمة هي إزالة البيوت وتهديمهم لان الموقع استراتيجي ويسمح بإنشاء طريق رابطة بين المستوطنات اليهودية.

في **لقطة متوسطة** نشاهد ونسمع حديث مسؤول سامي في الجيش الإسرائيلي إلى الأهالي الفلسطينيين ويخبرهم عن قرار ترحيلهم إلى "اريحا" لان الطريق سيمر من هذا الحي.

في أول لقطة من المقطع الخامس نشاهد **بلقطة متوسطة** مجموعة من الرجال واقفين في إحدى أفنية المنازل ،ثم تقترب الكاميرا إلى احدهم **بحركة الزوم الأمامي** وهو البطل الثاني للفيلم، وفي مشهد اجر لنفس المقطع تظهر لنا الكاميرا **بلقطة الجزء الصغير وبزاوية غطسية** بعض النسوة يغسلن الملابس ،وتعود الكاميرا إلى المشهد الأول حيث نسمع على شريط الصوت حديث بطل الفيلم مع أصدقاءه عن عمر بندقيته التي تعود إلى ستة 1936 وفي آخر مشهد لهذا المقطع يظهر بعض الثوار الفلسطينيون **بلقطة متوسطة** بلباس حربي ينتظرون حتى تمر دورية إسرائيلية ويقومون بتفجير إحدى شاحناتها بواسطة قنابل يدوية.

في هذا المقطع يظهر لنا رجلين في **لقطة متوسطة** وهما جالسين على الأرائك في منزل فاخر وهما يتبادلان أطراف الحديث **(في زاوية المجال والمجال المقابل)** حيث أن احدهما يرتدي بذلة عسكرية والآخر

يرتدي اللباس التقليدي الفلسطيني، هذا الأخير نراه يقف ويجلب له من فوق خزانة صغيرة تحفة أثرية ويخبره أنها تعود إلى آلاف السنين، وبعدها يرن الهاتف ويجيب الرجل صاحب البذلة العسكرية ويبدو من تعابير وجهه انه تلقى خبرا سيئا فيستأذن الفلسطيني للذهاب بسبب أمر طارئ.

تنقلنا الكاميرا إلى احد الكهوف أو المغارات التي يجتمع فيها الثوار الفلسطينيون حيث نشاهدهم في **لقطة الجزء الصغير** وهم جالسون ويتحدثون وبعدها تدخل عليهم امرأة مسنة حاملة لهم طعام العشاء، وفي شريط صوتي نسمع هذه المرأة تقول "يا ليتني كنت رجلا لأحارب معكم"، بينما يرد احد الثوار بان إسرائيل سلحت حتى بناتها...ويتواصل الحديث بينهم وكله عزيمة وإصرار على المقاومة، بعده تقوم جماعة منهم وتؤدي الرقصة الشعبية المعروفة بالدبكة وسط أغاني حماسية.

وفي **لقطة متوسطة** نشاهد خروج المقاومين من الكهف بينما نسمع دعوات المرأة المسنة لهم بالتوفيق والنجاح في مسعاهم. وفي طريقهم **(بلقطة متوسطة)** نراهم يصادفون بعض السياح اليهود وهم يتحدثون بالفرنسية برفقة جنود إسرائيليين فيقوم الثوار بالاختباء حتى ابتعادهم عن طريقهم.

نهاية الفيلم:

يعود بنا المشهد الأخير للفيلم إلى المعركة الأخيرة بين المقاومين والإسرائيليين، حيث يكتشف الجنود الإسرائيليون للكهف أين يتجمع الثوار ويرسلون الجنود فيحاصرونهم فتبدأ المعركة وسط إطلاق نار كثيف من الجانبين، لكن نفاذ الذخيرة بالنسبة للفلسطينيين يؤدي إلى سقوط عدد كبير منهم، وبعدها تأتي مروحية عسكرية إسرائيلية فينزل احد الضباط الصهاينة ويقترب من احد الثوار وقد نفذت منه الذخيرة ولم يبق معه سوى قنبلة يدوية فيتظاهر باستسلام وعندما يقترب منه الضابط يقوم بتفجرها فتودي بحياتهما ويضطر الجنود الإسرائيليون إلى الانسحاب وحمل قائدهم، فيما يخرج بقية الثوار ويلوذون بالفرار نحو الحدود الأردنية، بعد في لقطة أخرى نرى شاحنة إسرائيلية وقد حمل عليها الشهداء الفلسطينيون وجاءوا بهم للتمثيل بهم أمام عائلاتهم ونسمع احد الضباط الصهاينة يحذر باقي السكان ويهددهم بان مصيرهم سيكون كهؤلاء الموجودون في الشاحنة. وفي لقطة أخرى يظهر شابان وهما فوق السطوح إلى أن يصلا ثكنة عسكرية تابعة للجيش الإسرائيلي فينبطحان فوق سطح احد المنازل وهما ينظران إلى شاحنة للجنود الإسرائيليين وهم يضحكون ويقهقهون، وخلال لحظة يقوم احد الشابين برمي قنبلة يدوية فوقهم فتنفجر وتشعل فيها النار وينتهي الفيلم بصورة ثابتة للشاحنة الإسرائيلية وهي تحترق بعد إلقاء القنبلة اليدوية عليها.ثم يبدأ جينريك النهاية في الظهور.

3-5- التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

قبل الشروع في القراءة التضمينية للمقاطع المختارة ومن ثم تحليل الفيلم، لابد أن نتوقف عند العناصر الأساسية التي تتشكل منها التركيبة الفيلمية وهي:

ا- المكان:

احتوى فيلم "سنعود" على العديد من الفضاءات أو الأطر المكانية التي شكلت فضاءات السرد التي اقتضت أحداث الفيلم الحاجة إليها، وقد تنوعت بين المناطق المغلقة والتي تمثلت أساسا في منزل أقارب "غازي" وكذا مكتب التفتيش والكهف الذي يجمع الثوار...ومن جهة أخرى الفضاء الخارجي الذي شكل اغلب كادرات الفيلم وفي مقدمتها ساحة الحي القصديري،الجبال حيث يختبأ الثوار الفلسطينيون والتي ظهرت بكثرة في الفيلم.

والمعروف في السينما أن اختيار الإطار المكاني لا يكون اعتباطيا وخاليا من الدلالات الرمزية فيتحول المكان من مجرد خلفية للأحداث إلى كيان فاعل ومؤثر في العمل وجزءا مشاركا في أحداثه، وهذا ما يجسده اختيار المخرج للكهف والمناطق الجبلية.

ب- الزمان:

لم يحدد المخرج بشكل دقيق الإطار الزمني الذي تجري فيه أحداث الفيلم، لكن بإمكان المشاهد أن يدرك ذلك بشكل دقيق استنادا إلى حوار الممثلين الذين ذكروا عدة تواريخ وأحداث مهمة معروفة في التاريخ العربي الفلسطيني منها ما ذكره البطل في بداية الفيلم حين قال: "المنظر هو هو، نفس الهجرة ونفس التشرد...من 20سنة الهجرة كانت داخلية وهلا نحو الخارج نحو المجهول..." مما يجعلنا نستنتج أن التاريخ الذي تدور فيه أحداث الفيلم هو عام النكسة أي في 1967 عندما هجر الفلسطينيون ورحلوا من أراضيهم وتحولوا إلى لاجئين. كما نذكر كذلك قول احد الثوار بان بندقيته شاركت في ثورة 1936 وكذا ثورة 1948 لذا يمكن الاستنتاج بان زمن القصة يدور بعد النكبة بسنوات قليلة.

ج- اللغة:

فيلم محمد سليم رياض جاء ناطقا باللغة العربية (اللهجة الفلسطينية) كلغة أساسية في الفيلم، بالإضافة إلى احتوائه في عدة مشاهد على الحوار باللغة الفرنسية في أحاديث الجنود الإسرائيليين وذلك لنفهم بأنهم من جيش الاحتلال وأنهم ليسوا عرب رغم أن الكثير من اليهود ظهروا وهم يتحدثون العربية وهذا من اجل أن يفهمها المواطن العربي البسيط في كل الأقطار العربية سيما وانه موجه إليه بالدرجة الأولى.

د- العنوان:

من الضروري الوقوف أيضا عند عنوان الفيلم الذي يعد من أهم العناصر التي يتضمنها الجينريك، فعادة ما يتم تحميل العنوان بالعديد من المعاني والدلائل لذا فهو جزء لا يتجزأ من التصميم الكلي للفيلم، ومن ثم فان اختياره لا يأتي بشكل عشوائي بل قصدي وعمدي وذلك لتأدية غرض محدد لذا نختاره بعناية ويكون عادة ملخصا لمضمون الفيلم.

ولإدراك الدلالات التي يحملها عنوان الفيلم محل الدراسة وهو "سنعود" لابد من تحليله على المستويين اللغوي والدلالي:

1- على المستوى اللغوي:يتركب العنوان من كلمة واحدة وهي الفعل المضارع "نعود" مسبوقا بحرف السين فكان العنوان "سنعود" وهي كلمة عربية تدل على المستقبل القريب وهي مشتقة من العودة ومعناها الرجوع.

2- على المستوى الدلالي: يوحي معنى عنوان الفيلم "سنعود" بالإصرار والعزيمة والوعد بالعودة إلى مكان ما، وبعد الاطلاع على الفيلم يكتشف المشاهد أن الكلام يخص الفلسطينيين اللاجئين وغيرهم من المشردين في المنافي العازمين على المقاومة والعودة إلى أراضيهم المغتصبة والمصادرة.

المقطع الأول:

جاء هذا المقطع قبل عرض جينريك البداية، حيث نشاهد في أول لقطة من الفيلم (اللقطة الافتتاحية) أطفالا صغار لا تتجاوز أعمارهم الخمس سنوات وهم يلعبون ويمرحون في براءة تامة غير مدركين لما يحدث لأراضيهم ومنازلهم وما رافق ذلك من تشرد ونفي...ثم نشاهد بعد ذلك في لقطة متوسطة فتاة صغيرة لا يتجاوز سنها العشر سنوات وهي تغسل الملابس وتأتي بالماء...عوض أن يكون هؤلاء الأطفال في المدارس يتعلمون ويستمتعون بطفولتهم نجدهم يعانون من اليتم والتشرد والأشغال، ثم نشاهد جيدا الحي القصديري الذي تدور فيه العديد من أحداث الفيلم وذلك الحركة البانورامية الأفقية ثم الدائرية لمخيم اللاجئين، ونشاهد حركة هؤلاء المرحلين الجدد (أطفال يلعبون، نساء ينشرن الملابس وفتيات يجلبن الماء...) كما نشاهد في زاوية غطسية حشدا من الناس يمشون فوق جسر خشبي مهترئ وأرجلهم تلامس الماء تحت رقابة إسرائيلية شديدة وهم يحملون بطانياتهم وأغطيتهم وبعض الحاجيات البسيطة، أما الشريط الصوتي فيسمعنا ضحكات وقهقهة الجنود المستفزة وهم يدفعون المارين عبر الجسر ويحثون على الإسراع، ونشاهد بتقنية الزوم الأمامي عيني رجل في مقتبل العمر وهو بطل الفيلم مرتديا الكوفية الفلسطينية حيث تطول هذه اللقطة مما يجعنا نستقرئ من هذا البريق المشع لعينيه انه عازم على تنفيذ شيء ما، ثم يظهر في لقطة أخرى بانورامية من اليسار إلى اليمين وهو في طابور طويل وفي يده وعاء ينتظر دوره ليعطوه الطعام، لكنه ييأس من الوقوف ويقدم وعاءه لأحد الواقفين ثم ينصرف فتتبعه الكاميرا في لقطة بانورامية أخرى.

تكمن أهمية هذا المشهد في تعريف المشاهد بالظروف العامة للاجئين الفلسطينيين الذين يعانون اللجوء والحرمان والعيش في أحياء قصديرية لا تتوفر على أدنى شروط الحياة، بالإضافة عمليات الترحيل والتهجير من وقت لآخر، كما تكمن أهميته أيضا في التعرف على الشخصية الرئيسية (بطل الفيلم) الذي يبدو عازما على المقاومة.

الجينريك:

جاء جينريك فيلم "سنعود" بعد انطلاقه وتعرفنا على الإطار العام الذي تدور حوله قصة الفيلم، ومن ثم جاء الجينريك كأحد عناصر الفيلم فهو جزء من المقطع الأول وقد ضم كتابة خطية تبدو أنها من نوع العربي الأصيل وكانت ببنط عريض، حيث أول ما ظهر منه هو اسم المنتج، تلاه بعد ذلك قائمة لأسماء الممثلين ثم الطاقم الفني والتقني للفيلم، وبالتالي أدى وظيفة إيضاحية لتقريب المشاهد من العمل، وقد جاءت هذه البيانات المكتوبة على خلفية تمثل الصورة الأخيرة التي انتهى بها الفيلم وهي عبارة عن شاحنة منفجرة داخل ثكنة عسكرية ، وقبل نهاية الجينريك بدأت الصورة تتحرك لتظهر الدبابات والجرحى والموتى وأسلاك شائكة وجنود...وكان تصوير هذه المشاهد من داخل إحدى المروحيات حيث نسمع صوتها المميز.

ثم يبرز العنوان الذي يبقى مطولا لكي يتسنى للمشاهد قراءته بكل سهولة، وقد رسمت شمس صغيرة في مكان نقطة النون في العنوان كدلالة قوية بأمل بزوغ شمس وفجر يوم جديد للشعب الفلسطيني...وقد رافق الجينريك تمزج بين الأمل والألم، ثم يظهر اسم المخرج وهو محمد سليم رياض كآخر كتابة في الجينريك.

المقطع الثاني:

جاء هذا المقطع بعد نهاية جينريك البداية، وهو يظهر في لقطة عامة يرتدون الزي العسكري ويحملون البنادق وبعضهم يرتدي الكوفية الفلسطينية، وندرك مباشرة أنهم ثوار فلسطينيون يتدربون في الجبال، ويتشاورون على تنفيذ عمليات ضد الصهاينة، ثم تنقلنا الكاميرا إلى مركز التفتيش والمراقبة حيث نشاهد الجنود الإسرائيليين ويفتشونهم خوفا من عمليات فدائية بالإضافة إلى مراقبة هوياتهم مراقبة شديدة، وهذا المشهد اعتيادي نراه على امتداد الفيلم حيث ألف الفلسطينيون هذه الإهانات منذ اغتصاب أرضه وما في ذلك من هدر للكرامة الإنسانية ، ونشاهد ضمن هؤلاء المفتشين بطل الفيلم يمر بهذا الموقف ثم يهم بالصعود إلى حافلة عمومية إلا انه يؤمر بالدخول إلى مكتب التفتيش للاشتباه به نظرا لهيئته الفلسطينية ، حيث يفتش للمرة الثانية وترمى أغراضه ثم يأمره المسؤول بالمغادرة والعودة من حيث أتى، ثم نشاهد في لقطة قريبة جدا ملامح وجهه التي تنم عن حقد ورغبة في انتقام قريب.

المقطع الثالث:

في هذا المقطع نشاهد في لقطة متوسطة بطل الفيلم وهو يرتدي لباسا عصريا لكي لا يشتبه فيه، ثم يتجه إلى المقهى ويناديه احد أصدقائه القدامى في الدراسة ويخبره بالمستجدات ونوايا الإسرائيليين ويؤكد له أن فلسطين أصبحت قبلة للعالم ومركز التاريخ الإنساني، وفجأة تقتحم شاحنة إسرائيلية للمكان ويداهمون منزلا ويعتقلون مراهقا وتخرج أمه وهي تصرخ وهي تنوح راجية من الناس التدخل لكن لا احد يتدخل فالجميع خائف ومتردد لأنه يعرف ما ينتظره لو تحرك خاصة أن الجنود الإسرائيليين مدججون بكل أنواع الأسلحة ويستعملونها دون رحمة أو شفقة.

تكمن أهمية هذا المقطع في إعطائنا فكرة واضحة عن يوميات الفلسطينيين الذين يعانون الأمرين من اغتصاب بلادهم ومصادرة أراضيهم بالإضافة إلى حملات الاعتقال والمداهمات اليومية التي يتعرضون لها.كما أن اعتقال المراهق فيه دلالة على أن قوات الاحتلال لا تفرق بين الصغار ولا الكبار... أما عدم تدخل أي شخص رغم استغاثة الأم فيرجع إلى تخوف الجميع من ردة فعل العساكر الصهاينة الشرسة.

المقطع الرابع:

أهم ما يميز هذا المقطع هو الصراخ الحاد للأطفال الذين نسمعهم من بعيد، ثم نشاهد في لقطة عامة احد الأحياء الشعبية القصديرية الفلسطينية وحشدا كبيرا من الناس قد اخرجوا من ديارهم عنوة، بعدها تدخل الجرافات الإسرائيلية إلى ذلك الحي وتشرع في تهديم البيوت على مرأى من الجميع، وبالجهة المقابلة يجري حوار بين احد القادة الإسرائيليين مع العمال ويحثهم على ضرورة استكمال مشروع فتح الطريق اليوم وذلك لكون موقع الحي استراتيجي يسمح بإنشاء طريق رابطة بين مستوطنتين إسرائيليتين.

نشاهد في قطة متوسطة احد المسؤولين السامين في إسرائيل وهو يلقي خطابا للأهالي الفلسطينيين يخبرهم بضرورة الرحيل إلى مكان آخر وهو "اريحا" بغرض استكمال انجاز الطريق وسط الحي الذي شرع في تهديمه.

تكمن أهمية هذا المقطع في اطلاعنا على حملات المصادرة للأراضي الفلسطينية بدون أدنى ترخيص أو موافقة من أهاليه أو حتى إشعار أو سابق إنذار، وما صراخ الأطفال إلا دليل على التدخل الوحشي للإسرائيليين الذين لا يتوقفون عن اضطهاد الشعب الفلسطيني، كما يبن من جهة أخرى المشاريع الإسرائيلية الاستيطانية الرامية إلى تهويد فلسطين وإخراج أهلها منها.

المقطع الخامس:

في أول لقطة من المقطع الخامس نشاهد مجموعة من الرجال واقفين في إحدى أفنية المنازل ،ثم تقترب الكاميرا إلى احدهم وهو البطل الثاني للفيلم، وفي مشهد آخر لنفس المقطع تظهر لنا الكاميرا بعض النسوة يغسلن الملابس ،وتعود الكاميرا إلى المشهد الأول حيث نسمع على شريط الصوت حديث بطل الفيلم مع أصدقاءه عن عمر بندقيته التي تعود إلى ستة 1936 إذ يقول :**"هي البندقية شاركت ضد الانجليز في حرب 1936..."** وفي آخر مشهد لهذا المقطع يظهر بعض الثوار الفلسطينيون بلقطة متوسطة بلباس حربي ينتظرون حتى تمر دورية إسرائيلية ويقومون بتفجير إحدى شاحناتها بواسطة قنابل يدوية. حيث نسمع على شريط الصوت تهليلات وتكبيرات المجاهدين الفلسطينيين :**"...الله اكبر...الله اكبر...الله اكبر..."**

المقطع السادس:

في هذا المقطع نشاهد احد الضباط الإسرائيليين ببذلته الرسمية جالسا في منزل فخم مع احد أثرياء فلسطين، وفي أثناء حديثهما يتذكر هذا الأخير أن له شيئا ثمينا جدا ويتجه نحو خزانة صغيرة ويأخذ منها قطعة أثرية تعود لآلاف السنين وتؤرخ لحقبة زمنية غابرة تؤرخ للتاريخ الفلسطيني الذي يضرب بجذوره إلى عمق التاريخ، ففلسطين مهد الحضارات ومهبط الديانات ومسرى النبي وهذا ما جعل منها قبلة للعالم رغم محاولات الصهاينة والغرب عامة تزوير هذه الحقائق الثابتة . وبعد سماعنا لرنين الهاتف وتلقي الضابط مكالمة عاجلة تخبره بسقوط بعض الجنود الإسرائيليين في كمين نصبه الثوار الفلسطينيون فأودت بحياتهم ودمرت شاحناتهم باستعمال قنابل يدوية فيضطر إلى الانصراف على وجه السرعة، وفي هذا دلالة على ايجابية المقاومة الفلسطينية التي تتمكن بين الفينة والأخرى من إحراز ولو بعض النجاح.

المقطع السابع:

هذه المرة تنتقل الكاميرا إلى احد الكهوف في الجبال حيث يجتمع الثوار الفلسطينيون ويتدربون ويدبرون لعمليات ضد الاحتلال، ومعهم امرأة مسنة تقدم لهم الطعام، ونسمع هذه المرأة تقول " يا ليتني كنت رجلا فأقاتل معكم" ونسمع في حوار فيه كثير من الأمل والعزم والإصرار على استرجاع الثوار لأراضيهم والعودة إلى قراهم. بعدها يقوم الجنود بأداء رقصة الدبكة الفلسطينية وسط أغاني وأناشيد وطنية حماسية تبث فيهم المزيد من القوة والعزيمة.

وبعد تناولهم الطعام يخرجون من الكهف، والعجوز المسنة تنظر إليهم وترقبهم وتدعو لهم بالتوفيق، وفي طريقهم يصادفون مجموعة من السياح الأجانب يتحدثون بالفرنسية مع جنود إسرائيليين كانوا برفقتهم فيضطر الثوار إلى الاختباء وعدم مهاجمتهم نظرا لحاجتهم إلى السلاح خاصة وان الطريق ما تزال طويلة أمامهم.

نهاية الفيلم:

اعتمد المخرج على تقنية "**الفلاش باك** ، **Flash back**" حيث اختار المخرج أن يبدأ من النهاية وهو أسلوب يعتمد في الأفلام الخيالية، حيث يظهر شابان وهما يحاولان أن يصعدا فوق السطوح إلى أن يصلا إلى ثكنة عسكرية تابعة للجيش الإسرائيلي فينبطحان فوق سطح احد المنازل وهما ينظران إلى شاحنة للجنود الإسرائيليين الذين يضحكون ويقهقهون، وخلال لحظة يقوم احد الشابين برمي قنبلة يدوية فوقهم فتنفجر وتشعل فيها النار وينتهي الفيلم بصورة ثابتة للشاحنة الإسرائيلية وهي تحترق بعد إلقاء القنبلة اليدوية عليها.ثم يبدأ جينريك النهاية في الظهور على خلفية صورة ثابتة لذلك الانفجار.

ولمعرفة مدى تطابق المقاطع المختارة من فيلم سنعود مع مقومات الهوية الوطنية وملامح الهوية القومية العربية سنقوم بتحليل عناصر الهوية الوطنية والقومية كما يلي :

ا- التعبير عن الهوية الوطنية:

أولا: اللغة:

جاء حوار الفيلم باللغة العربية كلغة أساسية في لغلب المشاهد كما جاءت البداية الخطية لجينريك البداية والنهاية بالعربية، مع وجود بعض المشاهد بالفرنسية التي استعملت لإضفاء الواقعية للفيلم، حيث تعمد المخرج استعمال اللهجة الفلسطينية للتقرب أكثر فأكثر من أحداث الفيلم رغم أن الإنتاج جاء بالتعاون مع منظمة التحرير الفلسطينية، وقد استطاع الممثلون غير الفلسطينيون خاصة الجزائريون التحدث باللهجة الفلسطينية بطلاقة بحيث لا يمكن التمييز بين الممثلين العرب من حيث لهجاتهم ولعل في هذا تجاوبا لروح الانتماء العربي.

وما يعاب على الفيلم انه لم يستخدم الترجمة العربية في أسفل الشاشة عند استعمال الحوار بالفرنسية في حديث الجنود الإسرائيليين أو السياح مما أدى إلى عدم الفهم الكامل لكل مقاطع الفيلم خاصة بالنسبة للمشاهدين البسطاء الذين لا يتقنون اللغة الفرنسية.

ثانيا:الدين:

أشار الفيلم إلى مكانة الدين في المجتمع الفلسطيني من خلال مواقف كثيرة في أحداثه مثل إلقاء السلام بقول: "السلام عليكم" لقوله صلى الله عليه وسلم : "افشوا السلام بينكم"، بالإضافة إلى مضمون الفيلم عامة وهو الجهاد في سبيل الله والوطن ضد اليهود الصهاينة.

ثالثا: التاريخ:

ركز المخرج كثيرا على عنصر التاريخ في الفيلم، واهم مشهد يبين ذلك هو الحوار الذي دار بين الجندي الإسرائيلي والرجل الفلسطيني حول التحفة الأثرية الفلسطينية التي تعود لمئات السنين والتي وجدت بأرض فلسطين مما يدل على أن تاريخ فلسطين تمتد جذوره في عمق التاريخ القديم وهو ما يؤكد زيف المزاعم الصهيونية التي تريد تزوير التاريخ.

كما يظهر عنصر التاريخ في حديث اْحد الثوار على أن بندقيته شاركت في الحرب سنة 1936 وفي 1948 وفي هذا وقوف عند محطات بارزة من التاريخ العربي الفلسطيني.

رابعا: الثقافة:

تتجلى الثقافة الفلسطينية في الفيلم من خلال الرقصة الشعبية الأصيلة (الدبكة) التي أداها الثوار في الكهف، بالإضافة إلى الأغاني الشعبية الفولكلورية القديمة، كما نجده أيضا في اللباس التقليدي(البرنس، الكوفية الفلسطينية...).

ب- التعبير عن الهوية القومية العربية:

لاشك أن أي فيلم عربي يتخذ من القضية الفلسطينية موضوعا له ، لابد أن يكون فيلما قوميا بالضرورة وهو ما تجسد في هذا الفيلم الذي استطاع أن يتجاوز حدود التعبير عن موضوعه الخاص إلى التعبير عن الإنسان العربي عامة والفلسطيني خاصة.

بمجرد قراءة المعلومات المتضمنة في جينريك البداية ندرك أن الفيلم من إنتاج مشترك جزائري/ فلسطيني، فهذا اكبر مظهر من مظاهر الهوية القومية العربية التي تقوم على التعاون والتكامل والاشتراك في عدة أعمال سينمائية خاصة تلك التي تتعلق بالمعاناة اليومية لشعوبها.

ورغم أن الممثلين كانوا من الجانبين بالإضافة إلى مشاركة بعض الممثلين من الدول العربية الأخرى على غرار السورية "هالة شوكت"، إلا أنهم استطاعوا جميعا الانسجام والتحكم في لغة الفيلم التي جاءت متناسقة، فمن يشاهد الفيلم دون قراءة المعلومات الواردة في الجينريك يظن أن الممثلين من جنسية فلسطينية.

ومن مظاهر تعبير الفيلم عن الهوية العربية تصوير الثوار في الجبال وقيامهم بعمليات ضد المحتل وهذا ما نجده في عدة أفلام عربية عانت من ويلات الاستعمار حيث نجد نفس صور المعاناة والتشريد والتفتيش في كل الأقطار العربية التي عرفت الاستعمار وبالتالي كانت مثل هذه الأفلام كتمجيد لبطولاتها.

6-3- نتائج التحليل:

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم "سنعود" للمخرج محمد سليم رياض ،وكشف كل المضامين التي احتواها خلصنا إلى النتائج التالية :

1/ما تعلق بالهوية الوطنية:

قد لا يعلم الكثيرون أن السينما الجزائرية وجّهت كاميراتها خلال السبعينيات إلى فلسطين، لكن القائمة السينمائية العربية، تضع خطا واضحا تحت عمل اعتبره النقاد من أهم الإنتاجات السينمائية التي عالجت الوضع الفلسطيني منذ أكثر من ثلث قرن، ويتعلّق الأمر بفيلم قدّمته الجزائر، بالاشتراك مع منظمة التحرير الفلسطينية سنة 1972م بعنوان "سنعود" عن سيناريو، انيافرا نكوس، واقتباس وحوار حمد سليم رياض وأحمد راشدي وإخراج محمد سليم رياض الفيلم أدّى أدوار البطولة فيه كل من محمد بن فطاف وحسان الحسني وعبد الحليم رايس ورفيق سبيت، ينقل الفيلم وقائع يوميات الشعب الفلسطيني إثر الاحتلال الإسرائيلي على الأراضي الفلسطينية، كما يصور الفيلم معاناة الفئات المختلفة من الاضطهاد والتعسف الذي يمارسه العسكريون من طرق اليهود على الأبرياء العزل.ومن ابرز النتائج التي يمكن استخلاصها من هذا العمل :

1) بالرغم من أن فيلم "سنعود" هو أول إنتاج مشترك بين الجزائر وفلسطين (منظمة التحرير الفلسطينية) إلا أننا نلمس فيه تنسيقا كبيرا بين الممثلين مما جسد احترافية المخرج لاسيما انه وفق في اختيار العنوان الذي عبر من جهة عن معاناتهم كلاجئين ومن جهة أخرى تماشى مع أحداث الفيلم التي تبرز إصرار الفلسطينيين على العودة إلى أرضهم في المستقبل القريب.

2)اعتمد المخرج على الديكور الطبيعي بشكل رئيسي في العديد من المشاهد وذلك بغرض تصوير الثوار في الجبال وتصوير المداهمات اليومية للصهاينة على منازل الفلسطينيين ومراكز التفتيش والمراقبة وهذا ما يجعل المشاهد العربي أكثر قربا من المعاناة اليومية للفلسطينيين.

3) اعتمد المخرج على شخصيتين رئيسيتين وهما "غازي" و" هايل" حيث تقمصتا شخصية ثائرين رغم انه أعطى بالمقابل حيزا كبيرا لممثلين آخرين.

4) في الفيلم دلالة واضحة على الاعتراف بدور المرأة العربية في النضال وتجسد ذلك من خلال المرأة المسنة التي تطهو الطعام للثوار وتحمل لهم المؤونة والمعلومات رغم اعترافها الضمني بوجود فارق بينها وبين الرجل حين قالت "يا ليتني كنت رجلا..."، بالإضافة إلى المرأة التي ادعت الحمل في حين كانت تحمل في بطنها كيسا ممتلئا بالذخيرة والأسلحة.

5) إن الرقصة الشعبية التي أداها الثوار في الجبل تحمل دلالة واضحة على تمسكهم بالثقافة الشعبية الفلسطينية العربية الإسلامية وكذا أملهم المزروع في قلوبهم وحنينهم للعودة رغم جحيم الاستعمار الصهيوني.

6- وفي الأخير ، يمكننا القول أن فيلم "سنعود" يعدّ من الأفلام الأولى التي خصّصت للقضية الفلسطينية من جانبيها السياسي والعسكري، وقد استغرق التحضير للفيلم عاما كاملا وأنتجه المخرج بالاشتراك مع منظمة التحرير الفلسطينية وكانت فرصة التقى فيها مع الرئيس الفلسطيني **"الراحل ياسر عرفات ".** وكان يسعى من وراء انجاز هذا الفيلم إلى إنصاف القضية الفلسطينية ومساعدة الشعب الفلسطيني، ونجح هذا الفيلم في الوصول إلى الجمهور العربي الواسع حيث تمّ عرضه في العديد من الدول العربية، كما تم تناوله بالتحليل و النقاش في العديد من الدراسات .

2/ ما تعلق بالهوية القومية العربية:

1) الحق أن التعبير عن الهوية لقومية في السينما العربية لا يمكن أن يتم دون التوقف عند القضية الفلسطينية، بالتوقف خاصة عند ظروف وجذور الحرب العربية الفلسطينية 1948 وحرب النكسة 1967 ، وحرب الاستنزاف وحرب أكتوبر 1973...وهذه الحروب كانت ولازالت تمثل رصيدا هاما من الموضوعات القومية التي يجب أن تعالجها السينما للكشف عن خطورة تواجد عدو مشترك في قلب الوطن العربي يدعى الكيان

الصهيوني يهدد الوجود العربي كله ويمزقه ولا شك أن هذا ما حاول محمد سليم رياض تناوله من خلال فيلمه "سنعود" وذلك بتناول هذه الأحداث أو حتى الاقتراب منه بما يثير المشاعر الوطنية والقومية معا، وإضاءة بعض الجوانب الجديرة بالاعتبار في فهم القضية وفي تحديد هوية القومية وان ظلت في حدودها القومية .

2) الفيلم يبرز شراسة العدو وعدوانيته ويقدم الإنسان الفلسطيني باعتباره صاحب ارض وقضية، والتأثير النهائي للفيلم يتمثل في تقديم صورة ناصعة لشخصية فلسطينية المناضلة والمرأة الفلسطينية المجاهدة والمسبلة ،والتآخي العربي الجزائري والفلسطيني ، والتعاون ضد العدو المشترك ويؤكد توصيل رسالته بالعمل على الارتقاء بالمستوى الفني في العرض.

3) يعتبر فيلم سنعود أول الأفلام الجزائرية التي تناولت القضية الفلسطينية وعلاقتها بالهوية القومية بوعي عميق ونظرة شاملة ، في عرض فني لا ينقصه الوضوح وبعيدا عن أي محاولات تجارية أو افتعالات شكلية ،فقد حصل غلى عدد من الجوائز العالمية تقديرا لقيمته التي لازال يحتفظ بها حتى الآن منها الجائزة الكبرى الخاصة بلجنة التحكيم لمهرجان بغداد الدولي ،وجائزة اتحاد الفنانين العرب لنفس المهرجان في سنة 1976 فالنظرة الموضوعية التي اتسم بها في بحثه لجوانب القضية والكشف عن الأسباب والنتائج وطرح الأسئلة الجوهرية عن المشكلة...كل ذلك يجعل من الفيلم بالإضافة إلى القيمة التاريخية قيمة حية حتى الآن قادرة على تنوير وعي الإنسان العربي بذاته وقضيته المصيرية .

4) الفيلم يكشف منذ بدايته من خلال مركز التفتيش والمراقبة الذي يصطف أمامه طابور طويل من الرجال بالإضافة إلى الملاجئ ..عن وحشية العدو الصهيوني الذي حول آهل البلد إلى لاجئين في معسكرات الإغاثة ، ومن خلال تفاصيل دقيقة للحياة اليومية نكتشف درجة المعاناة الاجتماعية والاقتصادية التي تعتصر الفلسطينيين.

5) استناد الفيلم على وقائع حقيقية من خلال حملات التفتيش والمراقبة اليومية وتهديم الأحياء والترحيل إلى الملاجئ بغرض إقامة مستوطنات جديدة .

6) اختيار الفيلم لنهاية مأساوية باستشهاد بطل الفيلم وذلك للتأكيد على ذروة الإصرار على المقاومة التي لا بديل عنها، ولا يأتي ذلك من قبيل الحماس السطحي أو لمجرد بث الأمل ،ولكن يأتي نتيجة لفهم طبيعة الصراع كما يطرحه الفيلم والذي لا يدعو اختيارا غير المقاومة ، والملاحظ اليوم وسط المجازر الوحشية التي ترتكب ضد أبناء غزة تراجع الاهتمام الفني بالقضية الفلسطينية، وهذا ما

يدعو لطرح تساؤلات حول مكانة القضية الفلسطينية في الأعمال الفنية، ولماذا لم تخرج لنا السينما العربية عملا قويا يعبر عن القضية الفلسطينية ؟ وهل لا تزال القضية الفلسطينية محور اهتمام الأعمال الفنية الجديدة؟ ومن المسؤول عن العزوف عن تناول القضية الفلسطينية في الأعمال الدرامية؟! أسئلة كثيرة قد نسقطها لعلمنا بأن أجوبتها لا تحيد عن واقع الإنسان العربي المخذول على كل الأصعدة، السياسية والاجتماعية والاقتصادية وحتى الفنيّة.

7) يمكننا القول أخيرا أن السينما الجزائرية التي لا طالما اتهمت بأنها سينما نضالية ودعائية لانجازات الثورة ومزكية لخيرات الدولة الاديولوجية والسياسية والاجتماعية والثقافية..نجدها قد استطاعت بفضل فيلم سنعود أن تجد طريقها وتقدم احد أجمل الأفلام القومية شكلا ومضمونا على مستوى التجربة العربية عموما مما يجعلها نموذجا من نماذج العمل السينمائي العربي ،ليضاف إلى ما قدمته من تجارب أخرى للتعريف بهوية الإنسان الجزائري والعربي عموما .

4)- تحليل فيلم "عمر قتلته الرجلة"

للمخرج مرزاق علواش 1976.

1-4- بطاقة فنية للفيلم:

- **العنوان**: عمر قتلته الرجولة.
- **المخرج**: مرزاق علواش.
- **المنتج**:
- **سيناريو**: مرزاق علواش.
- **السنة**:1976 .
- **المقياس**: 35 ملم.
- **المدة**: 1ساعة و30 دقيقة.
- **اللغة**: عربية (دارجة).
- **النوع**: بالألوان
- **توزيع الأدوار**:
  - بوعلام بناني (عمر قتلاتو)
  - عزيز دقة (موح سمينة).
  - فريدة قنانش (سلمى).
  - كريمو بابا عيسى (دحمان بوفتيكة)
  - رابح بوشتال (علي كوكو ماني)
  - رابح شعا (حميد مشتاق معرفة)
  - ارزقي نابتي (الخال)
  - عبد اللي (الجزار).
  - عبد القادر شاعو (المغني).

- **مساعد المخرج** : ب . بوتمن ، منير بقة .
- **التصوير**: إسماعيل لخضر حامينا .
- **الصوت** : بوقرموح.
- **تركيب** : مفيدة تلاتلي .
- **موسيقى**: احمد مالك .
- **إضاءة**: ا. عبدلي .
- **التسيير**: ا.مجيد .
- **مدير الإنتاج** : مسعود ناصر .

ملاحظة:

تم تصوير هذا الفيلم في ديكور طبيعي وبصورة على المباشر في مدة شهرين .

2-4- بطاقة فنية للمخرج :

مرزاق علواش مخرج ، منتج وسيناريست جزائري ،ولد في 6 أكتوبر 1944م بباب الواد احد الأحياء الشعبية الأكثر شهرة في مدينة الجزائر العاصمة، وهو من المخرجين الجزائريين القلائل المتخرجين من المعهد الوطني للسينما ببن عكنون عام 1964م الذي لم يدم سوى ثلاث سنوات حتى 1967م، وقد تخرج بفيلم بعنوان "تقاطع "، ثم تلاه فيلم السارق وهو أول فيلم قصير له ، وقام بإجراء عدة تربصات ب:(1967م/1968م)، وفي سنتي (1971م/1972) عين مستشارا في وزارة الثقافة الجزائرية وكلف بقيادة حملت "سينما – الحافلة " للتعريف بأحد أهداف الثورة الزراعية ، هذه التجربة ألهمته انجاز شريط وثائقي عنوانه " نحن والثورة الزراعية " وبعدها عمل كمساعد مخرج في العديد من الأعمال منها فيلم "ريح الجنوب" للمخرج محمد سليم رياض وبعد عام حقق فيلما بعنوان "تيبازة القديمة" .

وقد دخل عالم الاحترافية وعالم الشهرة العالمية بفيلمه "عمر قتلته الرجلة " الذي اعتبره النقاد بداية النضج الحقيقي للسينما الجزائرية وقد شارك به في كبرى المهرجانات العالمية ونال جوائز كثيرة به .واشتهر علواش بتنوع الأساليب التي ينتهجها في إخراجه للأفلام السينمائية ، وبسخريته اللاذعة والمريرة التي تترك آثار لا تنسى .

قدم مرزاق علواش طيلة مشواره الفني العديد من الأفلام الطويلة والقصيرة والوثائقية والعديد من الحصص التلفزيونية أهمها :

أ- الإنتاج السينمائي :

- عمر قتلته الرجلة **Omer Gatlato 1976م**
- مغامرات بطل **Les aventures d'un héros 1978م**
- حب في باريس **Un amour a paris 1986م**
- الرجل الذي ينضر من النافذة **l'homme qui regarde par les fenêtres 1989م**
- باب الواد سيتي **Beb el wued city 1994م**

- الجزائر بيروت **1998 Alger Beyrouth**م
- ممنوع التصوير**Interdictions de filmée**
- سلام ابن العم **1996**م **Salut cousin**
- العالم الأخر **2001 l'autre mound**م
- شوشو **2003 chouchou**م
- باب الواد **2004Bab el wed**م
- حراقة **2008 Harragas**م

ب- الإنتاج التلفزيوني :

- ما بعد أكتوبر **1988L'près Octobre**م
- نساء في حركة **1989Femme en mouvement**م
- قبضة شمة ، حصة تلفزيونية هزلية **1989 La Boite à chique**م
- حياة وموت الصحفيين الجزائريين **Vie et mort des journalistes Algériens**، لقناة أرت الأوروبية **1989**م
- أصوات رمضان**1991 Voices Of Ramadan BBC 2**م
- أيام هادئة بمنطقة القبائل**1994 jour tranquilles en Kabylie**
- الدراجة فلاش**1996 A Bicyclette**م
- بابور الجزائر **Babour djzier**.

3-4- قصة الفيلم :

عمر شاب جزائري في مقتبل العمر ، معتزا برجولته يسكن في حي شعبي فقير في ضواحي العاصمة في أعالي باب الواد ويعيش مع أهله داخل حجرته الضيقة يملأ الحائط بصور الممثلين والممثلات ، ويشغل نفسه بالإستماع إلى الأغاني الهندية وغيره مما يسجله في جهازه الصغير .

هذا الشاب يدعونه " قتلاتو " نظرا لشخصيته المفعمة بروح الرجولة والشهامة ، فهو زعيم " الشلة " لا يهاب شيئا حتى بني عريان حافي الأقدام حتى أعطوه في وسط حيه " أصحاب الحومة " هذا الاسم أو بالأحرى "عمر قتلاتو الرجلة " ... وهو قبل ذلك رجل العائلة لأن والده قضي عليه في حرب ولم يترك له الاختيار فهو المسؤول عن إخوته وأخواته وعن والدته وجدته وحتى أخته المطلقة وأبنائها ، الكل محشور في منزل من غرفتين ، هذه العائلة التي ينعدم بين أفرادها الحوار والاتصال حيث نلاحظ أنهم لا يجتمعون إلا

مرة واحدة على امتداد الفيلم وذلك على مائدة العشاء عند زيارة الخال لهم ... لذلك فان المنفذ الوحيد لعمر للهروب من ضوضاء إخوته وأبناء أخته ومن الملل وضجيج الناس في الشارع هو شلته وصديقه " موح سمينة " وكذا مسجلته الصغيرة التي تنساب منها أغاني الشعبي وكذا أغاني كرة القدم . كما يمضي وقته في متابعة الأفلام الهندية التي يتم عرضها في قاعات السينما .

يعمل عمر موظفا في إدارة لمراقبة تهريب الذهب (مصلحة مكافحة الغش) ، يقوم بمراقبة المزورين خاصة مزوري الحلي والمجوهرات ويشارك في مهام مراقبة حملات بيع المصوغات الذهبية ... في احذي الليالي يعود عمر من إحدى السهرات (حفلة زواج احد أصدقائه) فيتعرض لاعتداء من طرف مجموعة من الشبان واللصوص وخلال المعركة معهم يجردونه من جهاز التسجيل ، وفقدانه لهذه المسجلة يعني الشيئي الكثير لعمر مما يحزنه كثيرا ، ومن حضه أن صديقه موح سمينة يوفر له جهازا أخر مماثلا اقتناه له من السوق السوداء ومعه شريط تسجيل فارغ على أن يسدد له ثمنه على أقساط .

وفي ذات المساء يقوم عمر بتجريب الجهاز في البيت ، يفاجأ بسماع صوت ... انه صوت فتات تتحدث إليه وتشكو له وحدتها ، مما يجعل عمر يسمع ويكرر ذلك عدة مرات ، هذا الصوت المجهول يتملك عمر ويكون عنصرا جديدا في حياته ، حتى لا يعود له هما إلا الرغبة في رؤية صاحبة الصوت "سلمى" حيث يتصل بصديقه موح سمينة ليعرفه عليها أو يساعده في الاتصال بها وفي نهاية المطاف يتصل بها هاتفيا ويحدد موعدا لمقابلتها فيقف عمر هناك ببذلته التي لا يلبسها إلا في المناسبات الهامة جامدا لا يستطيع الحراك ، فخجله يمنعه من الاقتراب منها ويظل يراقبها من بعيد ، ولن يلتحق بسلمى التي تنتظره أمام مقر عملها و" قتلته الرجولة " تعبير شعبي يعني عكس معناه .

لقد شارك فيلم "عمر قتلته الرجولة" في عدة مهرجانات دولية وقارية ، نذكر من بينها :

***المشاركات :**

- اختير في أسبوع النقد السينمائي بكان 1977م .
- شارك في مهرجان موسكو 1977.
- شارك في مهرجان نيويورك.
- شارك في مهرجان السينما الإفريقية بطوكيو.

- شارك في مهرجان ملبورن.

- شارك في مهرجان لوس انجلوس.

- شارك في مهرجان لوكارنو.

- شارك في مهرجان باستيا .

- شارك في مهرجان السينما الشابة بهافانا.

- شارك في مهرجان ثيسالنويك .

- شارك في مهرجان كارلو فيفاري 1978م .

- شارك في مهرجان دافوز (البرتغال).

- شارك في مهرجان نيو دلهي.

- شارك في ملتقى برلين .

كما تحصل على جوائز عدة نذكر منها :

- ميدالية فضية في مهرجان موسكو 1977م.
- جائزة في مهرجان كارلو فيفاري 1978م .

4-4- التحليل التعييني للمقاطع المختارة من فيلم "عمر قتلته الرجولة":

- **التقطيع التقني:**

المقطع الأول:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة							شريط الصوت		
01	2د	مقربة	غطسية	بانوراما عمودية	عمر	عمر يرتدي ملابسه ويعرفنا بنفسه	اسموني عمر.... أولاد الحومة أنساء	موسيقى الشعبي	ضوضاء
02	2د و40ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	//	صورة للحي الذي يقطنه عمر ولميناء الجزائر العاصمة والمقبرة.	في حومتنا دايرين بينا بزاف باطيمات .... كانت جبانة القطار فيها لشجر ولحشاوش. يا حصراه كي كونت صغير.	//	//
03	1د و20ثا	قريبة	غطسية	//	//	عمر يضع الشمة في فمه ويحكي عن كيفية وفاة والده.....	اشيخ بابا ربي يرحمو كان حمال ... مزال راني شافي عالنهار ألي دفنوه فيه...	//	//
04	1د و3ثا	متوسطة	عادية	تنقل أمامي	فتاة+عمر+ طفل	عمر يحكي عن أفراد عائلته ...	يما ترقد فالبيت الطرفانية ... مع اختي لكبيرة لمطلقة ...	//	//
05	12ثا	//	//	//	//	عمر يواصل ارتداء ملابسه	راك اتشوف هذ ليكاسات عندي واحد 30 ...	//	//
06	1د و7ثا	نصف جامعة	منخفضة	بانوراما أفقية	فتيات	فتيات فوق سطح العمارة يغسلن الملابس ويتحدثن حول المسلسل التلفزيوني في سهرة أمس	سعدية... شفتي لفيلم نتاع لبارح...	// +المداحات	//
07	1د و38ثا	متوسطة	عادية	//	عمر+امرأة +جزار	يتجه عمر إلى العمل وفي طريقه ينظر إلى أحد الشرفات ويرى	زهيرة تكون فالتاقة أنا لي سميتها زهيرة خاطر لازمها اسم	موسيقى الشعبي	//

						امرأة أطلق عليها اسم"زهيرة" دون أن يعرف اسمها ثم يتوقف عند مدخل باب الجزارة مع صديقه.	نضرب خزرة سكيمي علاخاطر حرمات في حومتنا على كل حال لمثل ايقول "عشق التاقة ما يتلاقا" هذا قاسم اجزار كول صباح اضيع لي خمس دقايق علاجال شمة		

المقطع الثاني:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	2د	مقربة	عادية	بانوراما أفقية	عمر+جمع من الناس	عمر داخل حافلة نقل المسافرين	... باين هذا بلي مايصليش ... ايطبعو فينا ... فاقوا فاقوا والله يعطيك الصحة	موسيقى الشعبي	ضوضاء
02	2د و11ثا	//	تصاعدية	بانوراما أفقية	عمر+فتاة	عمر يكاد يلمس يد إحدى الفتيات لكنه يجذب يده بسرعة وقوة	ضجيج المسافرين	//	ضوضاء
03	15ثا	أمريكية	عادية	تنقل أمامي	عمر+كوكو ماني وآخرون	عمر في مكتب عمله مع صديقه كوكو ماني وآخرون يقرؤون الجرائد الرياضية والأجنبية	حنا نتكلف بمراقبة اذهب وصياغة نخدمو في مجموعات...	//	//
04	7ثا	نصف جامعة	عادية	بانوراما أفقية	عمر+جمع من الشباب+ امرأة	عمر داخل إحدى قاعات السينما لمشاهدة فيلم هندي	-أنا بعد الشعبي انحب لهنودة -كي يكون كاش فيلم فالدزاير القصبة اوباب لواد تتقلب	موسيقى هندية	//

05	2ثا	متوسطة	//	بانوراما أفقية	موظفة في قاعة السينما+ أحد الشباب الحاضرين	أحد الشباب في ملاسنة مع الموظفة ويتدخل الجمهور لفكهما	...ماتستحيش يا خامج...	//	//

المقطع الثالث:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	9ثا	نصف جامعة	عادية	تنقل أمامي	عمر+الشلة	عمر يستمع رفقة أصدقائه لموسيقى القيتارة ثم يأتي شاب قزم ويأمر أخاه الصغير بمصاحبته إلى المنزل	-تعلمت تسهر في الليل. -السهرة كي تكون حلوة نتلاقاو ... هنايا سوسطا في الليل	/	ضوضاء
02	1د و28 ثا	متوسطة	//	تنقل جانبي	نسوة بلباس تقليدي(الحايك)	نساء يبعن المجوهرات بطريقة غير مشروعة أو ما يسمى بسوق الدلالة	-مارشي نوار... يخدمو مع البوليسية	/	ضوضاء +ضجيج السوق
03	9ثا	//	//	بانوراما أفقية	عمر وزملائه في العمل	مداهمة عمر وزملائه بالمصلحة لسوق الدلالة ويحاول عمر حجز سلعة إحداهن لكنها تستعطفه وتتوسل إليه	-ياوليدي وعلاش... وعلاش يا وليدي... وعلاش هاذ المنكر... -أيا أرواحي ألهنا -وعلاش يا وليدي ردلي حويجاتي ازين سعدك يا وليدي	/	//
04	1د و7ثا	//	منخفضة	//	مجموعة من الممثلين المسرحين+ الجمهور	عرض مسرحية باللغة العربية والتي تبدو أنها لم تنل رضي الجمهور	لن تستطيعون أن تعلمون أني أجلس بهذه الأريكة..... ...أعرف قوتنا العسكرية -الآن نقدم لكم أيها الجمهور	موسيقى	تصفير الجمهور

							رواية درامية عنوانها حلم السلطان -هذ الليلة كاينه حفلة		
05	1د	عامة	عادية	//	//	أحداث الجمهور لضجة كبيرة ومقاطعته للمسرحية	-أقتل السلطان... ياخي طاعون.. ياخي قوقوعو	//	//
06	4ثا	قريبة	تصاعدية	تنقل أمامي	أحد الحاضرين من الجمهور	تذمر الجمهور لمواصلة الجمهور وتثاؤب بعضهم من شدة الملل	كم رخصت لكثرة حبي	//	//
07	28ثا	مقربة	عادية	ثابتة	الجمهور الحاضر+ الفرق الغنائية الشعبية	فرحة الجمهور بتوقف المسرحية ودخول الفرقة الشعبية بقيادة الفنان عبد القادر شاعو	-أيا يا مولاي يا مولانا -أي يا مولاي يا مولاي الله -يا العذرة غير أماليك وناخطيك وين دارك وين العنوان وين يا لالا.....	//	تصفيق الجمهور

المقطع الرابع:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	58ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	عمر	صوت المرأة المنطلق من جهاز التسجيل الذي تعلق به عمر.	واحد...زوج...ثلاثة...واش ننجم نحكي...وعلاش تنجم تقول	/	/
02	15ثا	عامة	//	بانوراما أفقية	رجل غريب	رجل يتحدث إلى عمر باللغة الفرنسية في المكتب وهو يرتدي نظارات سوداء	دردشة بين عمر وذلك الرجل	/	ضوضاء
03	1د	//	تصاعدية	بانوراما دائرية	عمر+جمع من الرجال	مراسيم حفل زواج الذي حضره عمر	....	موسيقى الشعبي	//

04	11ثا	قريبة	غطسية	تنقل أمامي	عمر+الشلة	عمر وأصدقاؤه يتناولون الكسكسي	جيناك يا القاضي.......	//	//
05	30ثا	متوسطة	//	//	العريس محاط بأصدقائه	حضور العريس وهو يرتدي برنوس أبيض	....	//	//
06	1د	عامة	//	بانوراما أفقية	جمع من الرجال	مجموعة من الرجال يرقصون على أنغام موسيقى الشعبي	....	//	//
07	12ثا	متوسطة	عادية	//	عمر وخاله	عمر يستمع لخاله الذي يروي له أيامه في السجن خلال الاستعمار	في وقت الثورة جوز شويا حبس	/	//
08	4ثا	بعيدة	//	//	أم عمر وأخواته وقريباته	اجتماع النسوة من أخوات وقريبات عمر حول مائدة الأكل	صوت التلفاز	/	//+صوت التلفاز

المقطع الخامس:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	12ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	أطفال	أطفال يلعبون كرة القدم	....	/	ضوضاء
02	10ثا	قريبة	تصاعدية	بانوراما عمودية	شاب+عمر	عمر يهدد الرجل الغريب من العودة إلى الحي ثانية	-واش راك تدير هنا	/	ضوضاء

المقطع السادس:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة							شريط الصوت		
01	1د	عامة	عادية	بانوراما أفقية	لاعبون+ مناصرون في المدرجات	شباب يناصرون فريقهم وحضور كثير للجمهور في مدرجات خمسة جويلية لمشاهدة مباراة كرة القدم	هتافات المشجعين	/	ضوضاء الملعب
02	18ثا	قريبة	//	بانوراما أفقية	عمر وزملاؤه في العمل	عمر يتحدث في الهاتف مع صديقه وأصدقاؤه في العمل يتهامسون ويضحكون عليه	-صح صح افهمنا.... -اسمح لي موح	/	ضوضاء
03	14ثا	متوسطة	//	//	عمر+موح سمينة	عمر ثمل ويجرح يده بزجاجة الخمر	-علاه علاه يا عمر -موح سمينة عندو ديما حاجة جديدة -هاك حاجة هايلة ...	موسيقى الشعبي	//
04	1د و39ثا	عامة	//	//	//	عمر وموح سمينة في درجة متقدمة من السكر إلى درجة سقوطهما فوق أكياس القمامة	-ياك راك مليح... راك مليح	/	//
05	45ثا	قريبة	//	زوم أمامي	عمر	عمر يستمع إلى الشريط الذي تحدثه سلمى وهو غائب عن الوعي بسبب الخمر	-واحد... زوج... ثلاثة -واش انزيد نحكي طفل صغير ألي يهدر وحدو -كي نسمع طرولي... ذراري يبطاو باش يرقدو	موسيقى	//

المقطع السابع:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركات الكاميرا	الشخصيات	مضمون اللقطة	الحوار	الموسيقى الموظفة	المؤثرات الصوتية
01	2د	عامة	عادية	بانوراما دائرية	عمر+ صديقه +سلمى	يرتدي عمر لباسا أنيقا ونظيفا ويقف على أحد الأرصفة مع صديقه في انتظار سلمى	-كنت امدقدق روحت للحمام	/	/
02	6ثا	قريبة جدا +لقطة مضافة ذاتية	//	بانوراما أفقية	عمر+سلمى	عمر يتخيل نفسه واقفا مع سلمى ويمد يده لمصافحتها	....	موسيقى	ضوضاء
03	1د و4ثا	متوسطة	//	تنقل أمامي	عمر+ صديقه +سلمى	لم يستطع عمر مقابلة سلمى التي كانت تنتظره بالجهة المقابلة رغم تشجيع صديقه له وينتهي الفيلم بعودة عمر إلى المنزل وسلمى تنتظره هناك	يا عمر يا عمر	/	//

- **القراءة التعيينية:**

عند انتهاء الجينريك مباشرة يظهر بطل الفيلم "عمر" ، الذي تقمص دور الممثل بوعلام بناني ، ويبدأ بالتعريف بنفسه ونلاح ديكور غرفته التي تحتوي على سرير ، طاولة ، صندوق حائطي يحتوي على أشرطة موسيقية ...

وقد استعمل المخرج **لقطات عامة** تبين الحي الذي يسكن فيه عمر وميناء الجزائر ومقام الشهيد التي تتزامن مع مواصلة عمر روايته لتفاصيل حياته ،وجاءت **زوايا التصوير عادية** بالإضافة إلى استخدام **تقنية الزوم الأمامي** لتعرف أكثر على ملامح شخصية عمر ، وفي **لقطة قريبة** أخرى نراه يحكي عن طفولته وفي الوقت الذي يعرفنا عن أفراد عائلته تظهر أخته صافية وهي تسرح شعرها أمام المرآة ويقول عنها عمر إنها كبرت وأصبحت امرأة لذا لا يمكنهم النوم معا في غرفة واحدة .

وفي سطح العمارة التي يقطن بها عمر نرى فتيات يغسلن الملابس ويدردشن حول الفيلم التلفزيوني الذي عرض أمس وبعدها مباشرة يظهر عمر في الشارع في **لقطة متوسطة** وفي نفس الوقت تظهر الكاميرا **بزاوية تصاعدية** امرأة تطل من الشرفة ويقول عنها عمر بان اسمها زهيرة وأنها تحب النظر من النافذة خفية لان ذلك غير مسموح به في عرفنا.

تنتقل الكاميرا إلى حافلة نقل المسافرين **بتقنية التنقل الأمامي** وباستعمال **اللقطة المتوسطة** نرى الركاب (نساء ورجال) ونسمع ضجيجهم، وتبدأ امرأة مسنة شكواها بسبب عدم ترك لها مكان للجلوس لذا تشتبك مع احدهم وتتهمه لا يصلي لأنه لم يتركها تجلس في مكانه.

ثم تتبع الكاميرا عمر مجددا إلى قاعة السينما وتظهره في **لقطة متوسطة** أمام حشد من جمهور السينما وعلى وقع موسيقى الفيلم الهندي يخبرنا بأنه يفضل الأفلام الهندية بعد الغناء الشعبي.

تعود الكاميرا مجددا إلى حي عمر وفي **لقطة متوسطة** نرى شاب قصير القامة (قزم)، ويتجه إلى شلة عمر ويحذر أخاه من الإطالة في السهر .

وفي **لقطة أخرى بانورامية** نلاحظ احد شوارع العاصمة ونرى نساء بلباس تقليدي (الحايك) ويبعن المجوهرات في سوق "الدلالة" وفجأة يظهر عمر وزملاءه من مصلحة مكافحة الغش وتزوير الحلي ويداهمون المكان فتتوسل إحداهن إلى عمر بان لا يتخذ معها الإجراءات اللازمة .

هذه المرة يظهر عمر في غرفته حيث نراه في **لقطة مقربة** جالسا يستمع لشريط به صوت مجهول وهو صوت امرأة تحدثه وتشكو له وحدتها .

وفي **لقطة أخرى نصف جامعة** يظهر مكتب عمر وزملاءه الذين يعملون معه ويظهر عمر في نقاش معهم ثم تتبع الكاميرا مرة أخرى إلى حفلة زواج احد أصدقائه هنا يظهر جمع من الرجال في لقطة متوسطة يستمعون لفرقة الغناء الشعبي وبعدها يظهر عمر يتناول الطبق الشعبي الجزائري "الكسكسى" وفي نفس الوقت يتحدث مع صديقه "كوكوماني" في لقطة قريبة .

وعلى وقع زغاريد النساء وموسيقى الشعبي نرى العريس محاطا بأصدقاءه في **لقطة قريبة جدا** تصور عينيه اللتين تذرفان دموع الفرح ، ثم يظهر العريس مرة أخرى مرتديا لباس تقليدي جزائري (برنس ابيض) ، وباستعمال **لقطة قريبة جدا** التي تصور يده التي خضبت بالحناء ،ودائما في أجواء العرس البهيجة نرى في **لقطة متوسطة** نرى مجموعة من الرجال يرقصون على وقع موسيقى الشعبي .

في هذه اللقطة يظهر أفراد عائلة عمر مجتمعون حول مائدة العشاء بمناسبة زيارة الخال لهم ،وهي المرة الوحيدة التي يجتمعون فيها على امتداد الفيلم ويظهر عمر في **لقطة نصف مقربة** مع خاله ويخبرنا بان خاله أمضى سنوات من السجن إبان حرب التحرير ...

وفي لقطة أخرى يظهر عمر يهدد احد الشبان الغرباء الذي وقف في حي عمر وهو يرتدي لباسا أنيقا كأنه ينتظر أحدا وحذره عمر من افتعال المشاكل .

في لقطة عامة لملعب 5 جويلية نرى حشودا غفيرة من المناصرين يحملون لافتات وأعلام بألوان عدة يناصرن فرقهم المفضلة وعلى وقع ضجيج المناصرين تبدأ المباراة .

وفي **لقطة أخرى قريبة** نشاهد عمر في مكتبه يجري مكالمة هاتفية مع صديقه موح سمينة حيث كان يسأله عن سلمى ويطلب منه أن يدبر له طريقة للقائها ، وكان أصدقاؤه في المكتب يستمعون إلى الحديث الذي دار بينهما وما سمعوا اسم "سلمى" حتى بدؤوا يتهامسون ويضحكون .يتجه عمر مع صديقه موح سمية إلى حانة ويتناولان الخمر حتى الثمالة ونشاهدهما في **لقطة متوسطة** وهما يترنحان ويسقطان على أكياس القمامة الموضوعة تحت سلالم العمارة.

تعود الكاميرا مجددا في **لقطة مقربة** يشغل جهاز التسجيل ويستمع مرارا وتكرارا لصوت سلمى ثم تركز لكاميرا على لوحة معلقة على حائط المنزل تمثل مكة المكرمة .

وفي **لقطة جامعة** نرى شارعا من شوارع العاصمة مكتظا بالسيارات ، ويظهر عمر وهو يرتدي بذلة أنيقة ويخبرنا انه كان في الحمام وهو يستعد للقاء سلمى ويتخيلها في **لقطة "مضافة ذاتية"** كأنه يصافحها.

نهاية الفيلم :

أمام إصرار موح سمينة وهتافات أصدقائه ،وانتظار سلمى له في الشارع المقابل يجد نفسه في دوامة، وينتهي به المطاف بعدم قدرته على مقابلة سلمى والعودة للمنزل ، فعمر رغم شهامته وسط أبناء حيه إلا انه لا يملك الشجاعة الكافية لمقابلة امرأة .

5-4- التحليلي التضميني للمقاطع المختارة من الفيلم :

قبل الانطلاق في تحليل فيلم عمر قتلته الرجولة لابد أولا من الوقوف عند بعض العناصر الأساسية المكونة للبناء الفيلمي :

أ- المكان : احتوى فيلم عمر قتلته الرجولة على العديد من الفضاءات التي أطرت السرد لأحداث قصة الفيلم وقد تنوعت بين الفضاءات المغلقة خاصة غرفة عمر التي انطلق منها الفيلم إضافة إلى مكتبه وقاعات السينما والحانة...أما الفضاءات المفتوحة فقد شكلت الأساس في هذا الفيلم الذي تتجسد في شوارع العاصمة والأحياء الشعبية وسطح العمارة حيث أن المخرج اعتمد على ديكور طبيعي..

ب- الزمان : لم يحدد المخرج الإطار الزمني بشكل دقيق لفيلمه لكن المشاهد يدرك أن أحداث الفيلم تجري في فترة السبعينيات وذلك بالنظر إلى الملابس التي يرتديها الممثلون وتسريحات الشعر التي كانت موضة في تلك الفترة .

ج- اللغة : جاءت اللغة العربية (الدارجة) كلغة أساسية في العمل، بالإضافة إلى توظيف الممثلين لبعض العبارات باللغة الفرنسية وهي موروثة من الحقبة الفرنسية ، كما أن المخرج كان يهدف من خلال استعماله للغة العامية إلى استقطاب الجمهور الجزائري بالدرجة الأولى ويرجع هذا الاختيار لسببين هما:

- **البيئة الثقافية التي نشا فيها المخرج :**

يعتبر المخرج مرزاق علواش من المخرجين الجزائريين المخضرمين حيث عايش مرحلة السينما أثناء حرب التحرير ومرحلة السينما بعد الاستقلال حيث ارتاد المعهد الوطني للسينما الذي أغلق بعد ثلاث

سنوات لذا قصد المعاهد الأوروبية الكبرى حيث اكتس منها منهجا سينمائيا محدد ورؤيا فنية مميزة وبعدها هاجر إلى فرنسا واستقر هناك وأنتج أفلام هناك انطلاقا من مساعدات جهات فرنسية .

-الجمهور المستهدف:

إن اختيار المخرج للغة العربية كلغة أساسية في حوار الفيلم لدليل واضح على أن العمل موجه إلى الجمهور الجزائري بالدرجة الأولى وذلك بحكم أن المخرج ركز على هذه الشخصية الجزائرية.

د- الجينريك :

لم يندرج جينريك فيلم عمر قتلته الرجولة ضمن أحداث الفيلم ،لذلك نشير إليه منفردا قبل الخوض في باقي متتاليات الفيلم :

جينريك فيلم "عمر قتلاتو" جاء في ابسط صورة ،حيث جاء العنوان وأسماء الممثلين وفق الترتيب المعروف بدءا من الشخصيات الرئيسية ثم الثانوية ثم أسماء الفريق التقني وأخيرا اسم المخرج باللغة العربية وبالبنط الغليظ .

تخلل الجينريك موسيقى تراوحت بين الحزن والحلم ،فالحزن ربما يعبر عن وضعية عمر المزرية ، والحلم يعبر عن الأوقات السعيدة التي مر بها ،وهذه الموسيقى ل"احمد مالك" الذي نجح بجذب المشاهد بها وجعله لا يتوقف عن متابعة أحداث الفيلم ،وعوضت الجينريك الذي جاء خاليا من أية صورة .

ه- عنوان الفيلم :

عند تحليلنا لعنوان الفيلم وهو "عمر قتلاتو" نجد انه جاء بالغة العربية ،وصيغة بتعبير الجزائري المحلي العامي ،ولتحليله وكشف وضيفته يجب تفكيكه

- **المستوى اللغوي:** يتكون عنوان الفيلم من كلمتين وهما عمر ،قتلاتو حيث ترك المخرج العنوان ناقص المعنى وذلك لإثارة عنصر التشويق وجعل المشاهد يكتشف وحده المعنى الناقص ويدرك ان ما قتل عمر هي "الرجولة" كما أن اسم عمر هو عربي الأصل تسمى به الكثير من الاعلام في الوطن العربي والإسلامي تيمنا بمن حملوه من قبله كالصحابي الجليل عمر ابن الخطاب رضي الله عنه والفيلسوف الشاعر الفارسي عمر الخيام.وفي هذا الفيلم عمر اسم يحمله شاب يعيش في حي شعبي.

- **المستوى الدلالي:** يبرز من خلال دلالة الصورة التي قدم خلالها العنوان وهي تشكل حسب التحليل السيميولوجي جانب تعييني الذي يتمثل في العنوان المكتوب باللغة العربية على خلفية سوداء حتى تظهر بوضوح للمشاهد ، كذلك يعبر العنوان على أن شخصية عمر نموذج لحياة كل الشبان في تلك الفترة .

و- الملصق السينمائي للفيلم:

إذا ألقينا نظرة في ملصقة الفيلم التي تم إعدادها لترويج الفيلم وعرضه في قاعات السينما يمكننا أن نستخرج مختلف المضامين التي احتوى عليها الفيلم ، وهذا يتطلب منا قراءة تعيينية وأخرى تضمينية ، فالقراءة التعيينية لهذا الملصق تبين لنا أن الصورة جاءت بطريقة هزلية وعليها صورة عمر وصديقه موح سمينة في شكل رسم تعبيرا عن الطابع الكوميدي للفيلم ، أما القراءة التضمينية فتوحي كتابة العنوان باللغة الفرنسية بالبنط العريض ، وهذا يرجع إلى ارتياد المخرج للمدارس الأوربية وتأثره باللغة الفرنسية ، ونجد أسفل العنوان صورة عمر بلباس أسود مما يوحي باليأس وفقدان الأمل ، ومن جهة أخرى الشجاعة والثقة ومن خلال متابعتنا لأحداث الفيلم نكتشف أن عمر يحمل هذه الصفات المتناقضة كتعبير عن تناقض شخصيته ، كما أن صورة الملصق تظهره وفي يده جهاز الهاتف كتعبير عن انشغالاته وفي يده الأخرى مشط يسرح بها شعره كدلالة على اهتمام عمر بهيأته ، فكانت صورة عمر بارزة جدا ومكبرة لأنه بطل الفيلم على عكس صورة موح سمينة التي جاءت مصغرة لأنه أدى دورا ثانويا ، ومن جهة أخرى كتب على الملصقة أسماء الممثلين باللغة الفرنسية ... وعموما فقد نجح الملصق في تحقيق مبتغاه ألا وهو تعميق عنصر التشويق .

المقطع الأول :

عند انتهاء الجينريك مباشرة يظهر بطل الفيلم "عمر" ، الذي تقمص دور الممثل بوعلام بناني ، ويبدأ بالتعريف بنفسه ونلاحظ ديكور غرفته التي تحتوي على سرير ، طاولة ، صندوق حائطي يحتوي على أشرطة موسيقية ...

ويبين المخرج الحي الذي يسكن فيه عمر وميناء الجزائر والمقبرة ،التي تتزامن مع مواصلة عمر روايته لتفاصيل حياته ،و نتعرف أكثر على ملامح شخصية عمر عندما نراه يحكي عن طفولته وفي الوقت الذي يعرفنا عن أفراد عائلته تظهر أخته صافية وهي تسرح شعرها أمام المرآة ويقول عنها عمر إنها كبرت وأصبحت امرأة لذا لا يمكنهم النوم معا في غرفة واحدة :"...صافية أختي ولات امرأة ما نقدرش نرقد معاها حرمات..."

وفي سطح العمارة التي يقطن بها عمر نرى فتيات يغسلن الملابس ويدردشن حول الفيلم التلفزيوني الذي عرض أمس حيث تقول إحداهن :**"...سعدية شفتي الفيلم نتاع البارح..."** وبعدها مباشرة يظهر عمر في الشارع وفجأة تظهر امرأة تطل من الشرفة ويعطيها عمر اسم " زهيرة" و يقول أنها تحب النظر من النافذة خفية لان ذلك غير مسموح به في عرفنا.:**"تضرب خزرة اسكيمي علاخاطر حرمات في حومتنا ...على كل حال لمثل ايقول عشق التاقة ما يتلاقة ..."**

المقطع الثاني:

في أول مشهد من هذا المقطع تنتقل الكاميرا إلى حافلة نقل المسافرين ونرى الركاب (نساء ورجال) ونسمع ضجيجهم، وتبدأ امرأة مسنة شكواها بسبب عدم ترك لها مكان للجلوس لذا تشتبك مع احدهم وتتهمه لا يصلي لأنه لم يتركها تجلس في مكانه.:**"هذا باين ما يصليش..."**

تنقلنا الكاميرا إلى إطار مكاني أخر حيث يتجه هذه المرة عمر إلى قاعة السينما ويظهر أمام حشد من جمهور السينما وعلى وقع موسيقى الفيلم الهندي يخبرنا بأنه يفضل الأفلام الهندية بعد الغناء الشعبي.:**انا بعد الشعبي نحب لهنودة..."**كما يخبرنا أن للأفلام الهندية وقع كبير في أحياء العاصمة :**"...كي يكون كاش فيلم فالدزاير القصبة وباب الواد تتقلب..."**

المقطع الثالث:

في هذه المرة تعود بنا الكاميرا مجددا إلى حي عمر ونرى شاب قصير القامة (قزم)، ويتجه إلى شلة عمر ويحذر أخاه من الإطالة في السهر .

وفي لقطة أخرى موالية نلاحظ احد شوارع العاصمة ونرى نساء بلباس تقليدي (الحايك) ويبعن المجوهرات في سوق "الدلالة" وفجأة يظهر عمر وزملاءه من مصلحة مكافحة الغش وتزوير الحلي ويداهمون المكان فتتوسل إحداهن إلى عمر بان لا يتخذ معها الإجراءات اللازمة .قائلة: **"..لا لا ياوليدي ...وعلاه ...علاش هذا المنكر ...رد لي حويجاتي...ازين سعدك يا وليدي..."**

المقطع الرابع :

في لمقطع الرابع يظهر عمر في غرفته مجددا حيث نراه جالسا يستمع لشريط به صوت مجهول وهو صوت امرأة تحدثه وتشكو له وحدتها .:**"...واحد ،زوج، ثلاثة ،اربعة واش ننجم نحكي ..."**

وفي لقطة أخرى يظهر مكتب عمر وزملاءه الذين يعملون معه ويظهر عمر في نقاش معهم ثم تتبع الكاميرا مرة أخرى إلى حفلة زواج احد أصدقائه هنا يظهر جمع من الرجال يستمعون لفرقة الغناء الشعبي وبعدها يظهر عمر يتناول الطبق الشعبي الجزائري "الكسكسى" وفي نفس الوقت يتحدث مع صديقه "كوكوماني"

وعلى وقع زغاريد النساء وموسيقى الشعبي نرى العريس محاطا بأصدقاءه وتظهر عينيه اللتين تذرفان دموع الفرح ، ثم يظهر العريس مرة أخرى مرتديا لباس تقليدي جزائري (برنوس ابيض) ، ونرى يده التي خضبت بالحناء ،ودائما في أجواء العرس البهيجة نرى مجموعة من الرجال يرقصون على وقع موسيقى الشعبي .التي يؤديها الفنان القدير "عبد القادر شاعو" :**"...عزيزة علي ، سيدي رسول الله ،عزيزة علي ، الله يا سيدي..."**

المقطع الخامس:

في المقطع الخامس وفي أول مشهد، يظهر أفراد عائلة عمر مجتمعون حول مائدة العشاء بمناسبة زيارة الخال لهم ،وهي المرة الوحيدة التي يجتمعون فيها على امتداد الفيلم ويظهر عمر مع خاله ويخبرنا بان خاله أمضى سنوات من السجن إبان حرب التحرير ...**"في وقت الثورة جوز شوية حبس..."**

وفي لقطة أخرى يظهر عمر يهدد احد الشبان الغرباء الذي وقف في حي عمر وهو يرتدي لباسا أنيقا كأنه ينتظر أحدا وحذره عمر من افتعال المشاكل .**"...واش راك تدير هنا..."**

المقطع السادس:

ينقلنا المخرج إلى فضاء مكاني جديد وهو ملعب 5 جويلية حيث نرى حشودا غفيرة من المناصرين يحملون لافتات وأعلام بألوان عدة يناصرن فرقهم المفضلة وعلى وقع ضجيج المناصرين تبدأ المباراة .

وفي لقطة أخرى نشاهد عمر في مكتبه يجري مكالمة هاتفية مع صديقه موح سمينة حيث كان يسأله عن سلمى ويطلب منه أن يدبر له طريقة للقائها **"...صحا..صحا..فهمنا ..اسمحلي موح..."** ، وكان أصدقاؤه في المكتب يستمعون إلى الحديث الذي دار بينهما وما سمعوا اسم "سلمى" حتى بدؤوا يتهامسون ويضحكون

.يتجه عمر مع صديقه موح سمية إلى حانة ويتناولان الخمر حتى الثمالة ونشاهدهما وهما يترنحان ويسقطان على أكياس القمامة الموضوعة تحت سلالم العمارة.

تعود الكاميرا مجددا إلى عمر الذي يشغل جهاز التسجيل ويستمع مرارا وتكرارا لصوت سلمى **"...واحد..زوج..ثلاثة..واش نزيد نحكي..اطفل الصغير اللي يهدر وحدو...كي يسمعوا ترولي ذراري يبطاو باش يرقدو..."** ثم تظهر على لوحة معلقة على حائط المنزل تمثل مكة المكرمة .

المقطع السابع:

نشاهد في المقطع الأخير شارعا من شوارع العاصمة مكتظا بالسيارات ، ويظهر عمر وهو يرتدي بذلة أنيقة ويخبرنا انه كان في الحمام :**"كنت مدقدق ..روحت للحمام..."** وهو يستعد للقاء سلمى ويتخيلها في لقطة "مضافة ذاتية" كأنه يصافحها.

نهاية الفيلم :

اختار المخرج مرزاق علواش نهاية غير متوقعة لفيلمه ففي الوقت الذي كان المشاهدون يتوقعون لقاء عمر لسلمى لكن يحدث العكس ،فأمام إصرار موح سمينة وهتافات أصدقائه ،وانتظار سلمى له في الشارع المقابل يجد نفسه في دوامة، وينتهي به المطاف بعدم قدرته على مقابلة سلمى والعودة للمنزل ، فعمر رغم شهامته وسط أبناء حيه إلا انه لا يملك الشجاعة الكافية لمقابلة امرأة .

ولمعرفة مدى تطابق المقاطع المختارة مع مقومات الهوية الوطنية وملامح الهوية القومية العربية سنقوم بتحليل عناصر الهوية الوطنية والقومية كما يلي :

أ- التعبير عن الهوية الوطنية :

أولا: اللغة :

جاء حوار الفيلم باللغة العربية (الدارجة أو العامية)، حيث كان سيناريو الفيلم من تأليف المخرج نفسه الذي كتبه باللغة الفرنسية ثم ترجم وهذا ما أحدث ركاكة في النص السينمائي حتى أن الحوار الذي مزج بين الدارجة والعربية الفصحى واستعان ببعض الكلمات الفرنسية التي لم يحسن النطق بها ، وفي هذا دلالة سيميولوجية راجعة للنشأة التربوية للمخرجين بالإضافة إلى رغبة المخرج في استقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور الجزائري

وفي الفيلم نجد العديد من المفردات العربية الفصيحة التي عبرت عنها مواقف عديدة في الفيلم ففي إحدى المشاهد نرى مجموعة من الممثلين على خشبة المسرح بلباس عربي أصيل لكن اللغة التي استعملوها خاصة الممثل الذي أدى دور السلطان كانت لغة ركيكة بل غير سليمة كقول السلطان : " لن تستطيعون أن تعلمون " والصحيح هو " لن تستطيعوا أن تعلموا " ورأينا سلوك رد فعل الجمهور بالتهريج والصفير. في حين أتقن بطل الفيلم استعمال اللغة العربية استعمالا سليما مما أدى إلى إحداث تناقض في فيلم واحد ، أما بالنسبة للمصطلحات الفرنسية فقد تم جزأرتها وهي أحد مخلفات الماضي الاستعماري ...

كما وظفت في الفيلم ترجمة بالعربية أسفل الشاشة عندما كان عمر في حوار مع رجل جاء إلى المصلحة وبصفة عامة فان استعمال المخرج لهذا المزيج اللغوي دليل على استعمال الجزائريين للغة هجينة وهذا تناقض للهوية التي تعد اللغة إحدى مقوماتها الأساسية وهذا رغم ثورة التعريب التي شهدتها الجزائر في شتي القطاعات وتشديد المواثيق الوطنية على استعمالها استعمالا رسميا وغير رسمي فهل نفهم من خلال هذا الفيلم من خلال استعماله لغة هجينة تمزج بين العربية والفرنسية على أنه لم يفهم حقيقة هويته .

إن الفيلم الذي تجري أحداثه في مدينة الجزائر في حي القصبة والذي غير مسيرة الأفلام التي ظهرت قبله في الاتجاه ذاته وان كان هو الذي يعبر عن النضج السينمائي بصفة أدق ولهذا تجلى فيه التعمق في الأسلوب واللغة ،وهو يتحدث مباشرة للناس الذين يتوجه إليهم بلا تعقيد ولا تزويق، بل ببساطة بالغة ،ولعل أهم ما يتميز به هذا الفيلم انه استخدم اللغة الشعبية بنجاح كأداة للتخاطب وكأسلوب للتواصل.

ثانيا:الدين :

أشار المخرج لمكانة الدين في المجتمع الجزائري منذ بداية الفيلم عندما كان عمر يعرفنا بأفراد عائلته مثلا كقوله أن أخته كبرت في السن وأصبحت امرأة لذا لا يستطيع النوم معها في غرفة واحدة فهذا محرم في العرف الجزائري المسلم ، فالتحريم جاء انطلاقا بما جاء به الدين الإسلامي مصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم : **" وفرقوا بينهم في المضاجع ..."** أما تصرف عمر فنحس أنه جاء عفويا كونه تصرفا راسخا في العقلية الجزائرية وأعرافها وليس تطبيقا فعليا للدين.

كما نلاحظ داخل الحافلة رد فعل المرأة المسنة التي تنهر أحد الشبان بسبب عدم سماحه لها بالجلوس في مكانه وتتهمه بعدم أداء ركن الصلاة لأنه لا يحترم الكبار في السن لأن الفرد الذي يصلى يحسن المعاملة فالمخرج هنا يقر أن الدين الإسلامي دين كل الجزائريين .

كما تظهر في عدة مشاهد صورة لوحة حائطية في منزل عمر بها الكعبة الشريفة كإشارة مباشرة من المخرج لمكانة الدين في العائلة الجزائرية وتقديسها له رغم أنه لا يطبق كما ينبغي مما يدل على تناقض المجتمع الجزائري والدليل على ذلك ارتياد عمر وصديقه موح سمينة لإحدى الحانات واحتسائهما للخمر وعودتهما في حالة سكر شديدة ...

ثالثا: التاريخ :

استعمل المخرج عنصر التاريخ في الفيلم ويظهر ذلك جليا في سرد بطل الفيلم عمر لأيام طفولته ، أيام الاستعمار الفرنسي وعلاقتهم بالمعمرين الفرنسيين كما يظهر الجانب التاريخي في اللقطة العامة للنصب التذكاري (مقام الشهيد) الذي وضع تخليدا لأرواح الشهداء اللذين حرروا الجزائر ويحدثنا عمر عن والده الذي كان ضحية انفجار حدث أثناء وجود الاستعمار الفرنسي حيث أراد المخرج أعطاء أهمية للتاريخ الجزائري ...كما نجد تاريخ الثورة متجسدا كذلك في رواية عمر لقصة خاله المجاهد الذي تعرض للسجن والتعذيب إبان الثورة التحريرية فالمخرج ركز كثيرا على تذكير المشاهد بمواقف من تاريخ الجزائر .

وفي مشهد أخر في الملعب الرياضي الذي حمل اسم **" 5 جويلية "** ، يريد المخرج أن يؤرخ لتاريخ استقلال الجزائر في خمسة جويلية 1962 ويقف عند هذا الحدث الهام الذي شكل منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر .

رابعا: الثقافة :

إن الثقافة هي الموروث الشعبي ، فحاول المخرج إعطاءها حيزا كافيا في الفيلم وهذا ما نلمسه جيدا من خلال حفلة العرس التي حضرها عمر وأصدقاؤه ، وهو ما نلاحظه جليا في العادات والتقاليد الجزائرية الأصيلة كاجتماع عمر وأصدقائه حول الطبق الشعبي الجزائري " الكسكسى " وحضور العريس باللباس التقليدي " برنوس أبيض " بالإضافة إلى ربط الحناء وسط زغاريد النساء فهذه التقاليد لم تندثر في المجتمع الجزائري إلى حد اليوم كما لا ننسى الموسيقى الشعبية التي رافقت الفيلم على امتداده ، وهي إحدى الطبوع المميزة للثقافة الجزائرية .

كما تتجسد الهوية الجزائرية كذلك في اللباس التقليدي للنساء (الحايك) الذي تلبسه المرأة عندما تخرج من المنزل وهو ما عوض الحجاب الشرعي لكن في المقابل نجد نساء أخريات على غرار سلمى والمنشطة ...

اللواتي يلبسن لباس غير محتشم وتسريحة شعرهن القصيرة جدا والتي تشبه التسريحة الرجالية مما يدل على تناقض واضح في عادات الجزائريين بغض النظر عن الجانب الديني .

كما تظهر الثقافة الجزائرية متجسدة أكثر في الملعب الرياضي الذي ضم الآلاف من المناصرين الحاملين للأعلام الوطنية التي تمثل أحد رموز السيادة الوطنية بالإضافة إلى ألوان فرقهم المفضلة وبمجرد انطلاق المباراة تسمع تهليلات عارمة وفي هذا دلالة على أن لعبة كرة القدم هي من اهتمامات الفرد الجزائري.

إن عدم قدرة عمر على الاقتراب من سلمى ليس فقط بسبب الخجل وإنما كذلك بسبب الثقافة الجزائرية التي تحتقر المرأة وتنظر إليها نظرة دونية وتعاملها معاملة تسلطية.

ب- التعبير عن الهوية القومية :

يعتبر فيلم عمر قتلته الرجولة بداية لمرحلة جديدة من مراحل السينما الجزائرية التي انتقلت المستوى أكثر نضجا حيث أخرجها من المرحلة السابقة التي تتسم أنها سينما دعائية نضالية تعبر عن خيارات الدولة ، هذه المرحلة الجديدة التي تعتبر محاولة لإستكشاف الإنسان العربي على الصعيدين الوطني و القومي .

فمع استقرار المجتمع بدأت السينما الجزائرية في التحرر والنظر في احتياجات المجتمع الجديد ، وتحملت بذلك إلى سلطة فوقية تفرض تعاليمها ، وتكون سلاحا للوعي في وقت الشدة إلى الوعي بالحياة الواسعة في كل الأوقات ، وتصبح بذلك جزءا من نسيج الحياة اليومية ، وأداة حياة بعد أن كانت سلاح معركة

يمثل هذا الفيلم الاتجاه الثالث للسينما الجزائرية " الموجة الثالثة " و" النضج السينمائي " والذي تعتبر كل أفلامه اكتشاف جديد في الشكل والمضمون في نجال التجربة السينمائية الجزائرية ، وعلى رأسها فيلم عمر قتلته الرجولة الذي يعتبر اكتشافا بالنسبة للسينما في العالم العربي كله . فهو فيلم اجتماعي ساخر من ناحية المضمون بدون قصة من ناحية الشكل لكنه يقترب كثيرا من التوجه العربي ويدعم عن القومية العربية في عدة نواحي إذ يقدم شخصية جزائرية تحمل " السمات العربية " وترمز للشخصية العربية عامة في بعض أبعادها البارزة ، ويمثل نموذج من الشباب العربي عامة مما ضمن له القبول لدى الجمهور العربي كافة .

فهو نموذج للفيلم الواقع الاجتماعي الساخر ، تم تنفيذه على مستوى رفيع من الإتقان خاصة في رسم شخصية البطل وشريحة الشباب التي يمثلها ، يتميز بصدقه وبساطته مما جعله واحدا من أكثر الأفلام العربية إقبالا وإعجابا من الجمهور العربي الذي يرى فيه صورة حقيقية لواقع الشباب العربي عامة وهكذا لا نجد في هذا الفيلم خيطا قصصيا للفيلم وإنما متابعة ليوميات شاب موظف صغير .

في الفيلم إشارات وإيحاءات عدة للقيم الدينية والعقائدية والرموز الإسلامية كصورة الكعبة الشريفة المعلقة على أحد الجدران في منزل عمر هذه الصورة التي توحي إلى مكانة الحج لدى العائلات الجزائرية .

كما يبدوا التراث العربي الإسلامي قد احتل مكانة كبيرة في الفيلم ، فتبدوا الثقافة العربية متجذرة في فيلم عمر قتلاتو إذ نجد العديد من الطقوس خاصة حفل زفاف صديق عمر لا تختلف عن تلك التي تمارس في الأعراس التقليدية في جميع البلاد العربية من ربط الحناء ، الزغاريد ولبس العريس للبرنوس ضف إلى كل ذلك الطبق الأكثر شعبية في كل الأقطار العربية المتمثل في طبق الكسكسى هذه التقاليد التي لا تزال متأصلة لديهم إلى اليوم .

يمكننا تصنيف هذا العمل ضمن أفلام الواقع الاجتماعي فبالرغم أننا لا نجد فيه خيطا قصصيا لأن بطل الفيلم هو الذي يروي لنا ماذا سيحدث إلا أنه يتناول المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها الشباب العربي عامة والأسر العربية على وجه أعم .

إن أي مشاهد لفيلم مرزاق علواش أنه يتناول شخصية عربية شابة هذه الشخصية التي تقمصها بطل الفيلم بكل إخلاص واستطاعت أن تتعلق في آمال أي شاب عربي .

وأخيرا يمكن القول أنه وبحكم تماثل المرحلة الحضارية والسياسية لكل الأقطار العربية التي تخلصت لتوه من نير الإستعماري تحاول أن تفرض شخصيتها الوطنية وفي الوقت ذاته تسعى إلى تدعيم انتمائها إلى الوطن القومي **"العالم العربي"**

لهذا يقول عنه الناقد العربي سمير فريد : **" إذا كان الفحام بداية السينما الجزائرية فان عمر قتلته الرجلة .. يمثل نضج هذه السينما "**

ونجد شهادة أخرى من مخرج عربي عالمي **" يوسف شاهين "** يثني بها على مخرج هذا العمل الكبير مرزاق علواش فيقول : **« ... لقد تعلمت منه عبر فيلمي " عمر قتلته الرجولة " و " مغامرات بطل " شيئا يوازي ما تعلمته خلال ثلاثين عاما من العمل السينمائي »**

6-4- نتائج التحليل:

بعد عملية تفكيك عناصر البنية الداخلية لفيلم عمر قتلته الرجلة وكشف كل مضامين التي احتواها خلصنا إلى النتائج التالية:

ا- ما تعلق بالهوية الوطنية :

1. اعتمد المخرج على تصوير مشاهد الفيلم على المباشر في شوارع وأزقة العاصمة ، حيث نشاهد حركة المواطنين خاصة النسوة اللائي يرتدن الحايك رمز الأصالة الجزائرية
2. لقد وفق الممثلون إلى حد كبير في أداء الأدوار التي أسندت إليهم ، ونشير إلى أن كلهم جزائريون حيث أد دور البطولة الممثل القدير " بوعلام بناني " الذي إضافة إلى دوره الرئيسي المحرك للأحداث فإنه كان الراوي الذي عرفنا بالشخصيات المحيطة به ، وأطلعنا على كل ما يفكر وما ينوي فعله مستقبلا ، إضافة إلى الممثل "عزيز دقة" في دور موح سمينة صديق عمر الوفي ، كما لا ننسى الممثلة فريدة قنانش في دور سلمى التي شغلت تفكير عمر على امتداد الفيلم ، وغيرهم من الممثلين الذين حركوا أحداث الفيلم .
3. يظهر الزمن الفيلمي أن القصة تدور في فترة السبعينيات التي عرفت فيها الجزائر عدة تحولات في عدة مجالات، ويمكن للمشاهد أن يتعرف على تلك الفترة من خلال الملابس وتسريحة الشعر للمواطنين
4. نجح المخرج في إبراز جل مقومات الهوية الوطنية سيما الثقافية منها والتي تجسدت أكثر في حفلات الزواج ...
5. عمد المخرج على التركيز على شخصية واحدة في الفيلم وذلك بغرض الاقتصار على موضوع واحد لكنه أغفل عن إعطاء حيز لسلمى فلو تناول المخرج هذه الشخصية لكان الفيلم أكثر عمقا
6. اعتماد المخرج على موسيقى الشعبي على طول امتداد الفيلم وحضور المطرب الشعبي عبد القادر شاعو كان بطريقة عمدية بسبب رغبته في إضفاء الطابع الشعبي الأصيل للفيلم وإبراز مكانة هذا النوع من الموسيقى في وسط المجتمع الجزائري والتي استمتع بها المشاهد طيلة الفيلم.
7. جمال الفيلم وعلو مستواه الفني ـ رغم أنه أول عمل طويل للمخرج وبداية مشواره السينمائي ـ هو الذي أدى إلى نجاحه محليا وعربيا وعالميا وهو ما يؤكده الواقع بحيث استطاع أن يحقق أعلى الإيرادات على الإطلاق حيث بلغ عدد مشاهدي الفيلم 300 ألف متفرج في 315 قاعة ولعل السر في ذلك أن علواش وجد المفتاح الصحيح لكسب الجمهور وهو الاهتمام بالواقع والحياة اليومية ...

8. لقد كان للدين حيزا كبيرا في هذا الفيلم والذي ظهر في عدة مواقف...
9. الفيلم قريب جدا من واقع المجتمع الجزائري وحمل الكثير من العفوية التي يتسم بها أفراده

10. لقد أبرز الفيلم أن الجزائريين بعيدون كل البعد عن الحياة السياسية ، من خلال شخصية عمر التي لا يهمها سوى موسيقى الشعبي وكرة القدم وقاعات السينما لمتابعة الأفلام الهندية فشخصية عمر في هذا العمل قدمت بشكل مغاير يختلف عن صورة البطل القديم التي تقوم على المثالية والأسطورية بحيث كانت حاضرة وفاعلة في العمل ، توضح الحياة اليومية الصعبة التي كان يعيشها شباب الجزائر بعد الحرب ، أي أنه يكشف الحقيقة المرة التي يحياها الشباب ومنح ذلك بعدا سياسيا كشاهد على الراهن ، فعمر شاهد على نفسه وعلى حياته الشخصية وواقعه اليومي لذا اعتبر هذا الفيلم كبداية لتأريخ السينما الواقعية في الجزائر ، بعد أن كانت حتى هذا التاريخ مجرد بوق لتزكية الخيارات الاقتصادية ، السياسية ، الاجتماعية وحتى الثقافية للدولة الفتية وهكذا نزل علواش إلى الشارع وحمل إلينا صور للشباب كما هي في الواقع مليئة بالأحاسيس والعواطف ...

11. اعتبره النقاد من أفضل الأفلام التي أنتجت خلال هذه المرحلة على غرار الأفلام الكثيرة التي تناولت موضوع الشباب كفيلم " كحلة وبيضة " للمخرج عبد الرحمان بوقرموح ، كما اعتبر العديد من المختصين هذا العمل منعرجا هاما في تاريخ السينما الجزائرية بتناوله للواقع ، حيث أكدوا أن عمر قتلاتو هو أكثر مصداقية وأكثر وفاءا للواقع السيسيولوجي للمجتمع الجزائري ، وأنه قدم جردا للواقع اليومي للشباب الجزائري ، أي أن مرزاق علواش خالف القاعدة بهذا الفيلم ولم يعتمد المنطق السردي الذي تبناه في أعماله الأخرى وبالتالي استطاع الجمهور أن يتعرف عن نفسه أو يجد نفسه في هذا العمل ونشأت لديه الرغبة في المتابعة دون ملل .

12. لقد ميز هذا العمل بين الجماهير الواسعة وبين الثقافة الرسمية التي تسعى السلطات إلى ترويجها ، فالفيلم الذي تم تصويره في الفترة التي نوقش خلالها الدستور يطرح أيضا العلاقة بين الخطاب السياسي القائم والتطبيق الاجتماعي ، ويبرز كيف أن هؤلاء الشباب يديرون ظهورهم لكل النقاشات السياسية الكبرى فهم لا يفتحون الجرائد إلا على صفحة الرياضة .

13. يعتبر هذا الفيلم من الأفلام المهمة لأنه الفيلم الجزائري الوحيد الذي يقدم البورتريه عن الثقافة الشعبية التي يتمسك بها جزء كبير من سكان المدن الكبرى بما فيهم الفقراء .

14. لقد ابتعد هذا العمل في أسلوبه عن الصيغة التلقينية والإملائية التي ميزت الأعمال السابقة ، فلم يسعى المخرج لإقحام نفسه لإبراز من هو الطيب ومن هو الشرير ولم يحاول أن بقدم نهاية إنتصارية ... ومن جهة أخرى اتخذ العمل شكل روائي حيث كان عمر يتجه قبل كل مشهد بالحديث إلى الجمهور.

15. لم يمر فيلم عمر قتلاتو دون انتقادات سواءا من قبل المختصين أو المسؤولين الذين لاموا علواش على تحديد مدينة العاصمة وموسيقى الشعبي وفئة الشباب وعن هذا رد علواش قائلا : **"... أعتقد أن المشاكل التي يعيشها هؤلاء الشباب هي مهمة جدا ، وإذا اخترت هذا الجزء من الجزائر وهذا الحي بالذات (القصبة) ذلك لأنني أعرفه بشكل أكبر ، وإذا اخترت موسيقى الشعبي فلأنها موسيقى هذه المدينة لكن مشكل الرجلة هو مشكل وطني فالشباب الذين أحكيهم ليسوا فئة مهمشة أو مشردة تشكل أقلية فهم لديهم عمل وأسرة ... ربما ألام لأنني أظهرهم لا يهتمون بما يحدث على المستوى السياسي لكن هذه حقيقة، أنا أبرز ما هو موجود " .**

16. لقد كتبت جريدة المجاهد الجزائرية عن فيلم عمر قتلاتو : **"...عمر قتلاتو الذي افتتح الأسبوع الدولي للنقد بمهرجان كان السينمائي ، أعتبر كاكتشاف حقيقي للصحافة التي جاءت من القارات الأربعة ولدى المختصين في السينما وقد خلق شغف كبير لدى الجمهور "** أما جريدة المجاهد الثقافي فقالت **"... لا أحد يريد أن يلوم علواش على أنه حصر عين الكاميرا ناحية الشباب العاطل والمشتت في الوقت الذي يوجد بالمقابل شباب أكثر رشدا وتعقلا لأن أهمية الفيلم تكمن في فتحه للنقاش حول هذا الموضوع "** .

ب- ما تعلق بالهوية القومية:

كما هو واضح فإن الاتجاه الأخير للسينما الجزائرية أو ما يسمى " الموجة الثالثة والنضج السينمائي يبدوا أكثر رحابة واتساعا ، وأكثر اقترابا من حياة المجتمعات العربية عندما تأخذ مسارها الطبيعي من الاستقرار النسبي ففيلم عمر قتلاتو أكثر صدقا في التعبير عن الشخصية العربية في الجزائر وأكثر تطلعا للارتباط بالآفاق العربية على أكثر من مستوى على نحو ما سنبينه :

1. اعتبار النقاد فيلم عمر قتلاتو الرجلة يمثل نضج السينما الجزائرية من جهة ، ومن جهة أخرى إعلان عن بداية مرحلة جديدة تنتقل بهذه السينما عموما إلى مستوى أكثر نضجا وما يميز هذه المرحلة عن سابقتيها أنها سينما غير دعائية ولا تتناول قضايا التحرير أو التغيير الثوري .

2. إن انتقال الشخصية الرئيسية لفيلم مرزاق علواش مع أهلها من الريف إلى المدينة خلال الهجرة العامة عقب الاستقلال فهو رمز للانتقالية الحضارية التي يمر بها الإنسان العربي عموما ، بقدر ما تعبر عنه هذه الانتقالية من تبرير لسلوكه الخاص ، ولكن الفيلم لا يجعل منه قضيته على غرار ما يجري في أفلام المرحلتين السابقتين التين تتناولان قضايا التغيير.

3. اعتبر النقاد أن هذا العمل ليس مجرد دراما تكشف عن يوميات شاب عربي لكنه يقودونا إلى معطيات أكثر تعقيدا وثراء ، فالفيلم يوضح الوضعيات الخاصة ويقودنا إلى تفسيرات أكثر اتساعا ويشرح لنا بإحساس مرهف كيف ولماذا لا يجد عمر متنفسا غير كرة القدم وأغاني الشعبي والأفلام الهندية ... وفي هذا الإطار يذهب عدد من الباحثين إلى أن الخجل هو الذي أعاق عمر من الاقتراب من سلمى ، في حين يرى بعض الباحثين أن التربية الاجتماعية لعمر هي التي منعته من اللحاق بسلمى ، وأن هذا الأخير نشأ منذ طفولته على احتقار المرأة واعتبار الرجل أسمى وأرقى وأقوى ، فالمجتمعات العربية كلها مجتمعات يسيطر عليها الذكور رغم ادعاء التفتح والتحضر .وهذا ما جعل عمر وحيدا .

4. حاول هذا الفيلم طرح العلاقة بين الفرد والجماعة داخل الأسرة فأبرز ذلك التباعد والصمت المخيف الذي تعيش عليه المجتمعات العربية فليس هناك من يحاور أو يخاطب الأخر...

5. وبدورها كتبت الصحافة الكثير عن مرزاق علواش حيث كتب الناقد الفرنسي « **Bory Jean Louis** » في أحد مقالاته: **" عرض عمر قتلاتو أحدث مفاجأة كتلك التي أحدثها فيلم سارق الدرجات عند صدوره "** ومن جهتها كتبت فرانس سوار : **"...هي صيغة الفيلم التي أحدثت التميز فهو مباشر مسل ، فكاهي جاد يفسر أشياء خطيرة بابتسامة "** أما المجلة الفرنسية " تيليراما " فكتبت عنه : **" هو فعلا فيلم جميل ، كوميديا تصويرية بصيغة تهكمية وهذا جديد في السينما الجزائرية "** وقد كتب " ميشال بيراز " شيئا عن أهمية هذا الفيلم : **"...متابعة دقيقة ومسلية للحياة اليومية ، جماعة تبدوا سعيدة بالتسكع في الطرقات والمقاهي برفقة الأصدقاء ، عمر قتلاتو يدخلنا في جزائر – ايطاليا حيث الحضور يذكرنا بروائع السينما الواقعية الجديدة "** .

النتائج العامة للدراسة

النتائج العامة للدراسة :

من خلال تحليلنا للأفلام الأربعة (عينة الدراسة) ، والمتمثلة في : ريح الاوراس – الفحام – سنعود – عمر قتلته الرجلة ، وانطلاقا من نتائج التحليل لكل فيلم يمكننا الخروج بمجموعة من النتائج تكشف لنا عن طبيعة الهوية المتجسدة من خلال التجربة السينمائية الجزائرية ومن ثمة إسقاطها على التجربة السينمائية العربية ،ومدى إسهام هذه السينما في كل قطر من الأقطار العربية في التعريف بجانب من جوانب الهوية العربية والقومية والذي يمثله كل قطر ومدى مواكبة التحولات و التطورات التي شهدتها البلاد العربية محليا وقوميا وهي كالتالي :

1- تنتمي الأفلام الأربعة إلى ثلاث موجات ، فالفيلم الأول **" ريح الاوراس "** ينتمي إلى الموجة الأولى التي تتعلق بحرب التحرير وما سبقها من إرهاصات أو لحقها من آثار ويعتبر من أهم أفلام هذه الموجة وأقواها تعبيرا عن هوية الإنسان العربي في الجزائر ومن أقربها إلى قلوب الجمهور العربي ، مما يدل على شدة إقبالهم على مشاهدته داخل الجزائر وخارجها ، وذلك لبساطة عرضه بعيدا عن تغريب الإبهار ولما يمتاز به من الشفافية والشاعرية ، أما فيلم **" الفحام "** فينتمي إلى الموجة الثانية التي تأتي مع قدوم الجيل الثاني من المخرجين ، فإذا كان الجيل الأول قد عاصر في شبابه حرب التحرير وعبر عن هذه المرحلة على نحو ما بيناه وفي مقدمتهم محمد أخضر حامينا فان الجيل الثاني عاصر في شبابه بداية سنوات الاستقلال ومن أبرزهم محمد بوعماري الذي اعتبر النقاد فيلمه **" الفحام "** 1972 البداية الحقيقية للسينما الجزائرية ، ومن أهم ميزات أفلام هذه الموجة تغيرها لاجتماعي اللصيق بواقع المجتمع الجزائري عقب الاستقلال ، والمشاكل والهموم والطموحات الجديدة للإنسان الجزائري في هذه المرحلة. وفي حالة تناولها لموضوع حرب التحرير تبتعد عن المبالغات وأوهام البطولات الأسطورية مما أصاب الكثير من أفلام المرحلة السابقة ، وعن هذا التيار يقول واحد من أصحابه وهو عبد العزيز طولبي : **" عالجت هذه السينما كل القضايا القومية المطروحة مثل : الثورة الزراعية وثورة التعريب والتسيير الاشتراكي و الذاتي " .** بمعنى أنها تدور جميعها حول الإنسان العربي في الجزائر وردود أفعاله إزاء التغيرات الاجتماعية التي تجريها الدولة عقب الاستقلال ، كما شهدت هذه المرحلة إنتاج فيلم **" سنعود "** بالاشتراك مع منضمة التحرير الفلسطينية الذي تعرض

لجوهر الصراع العربي الفلسطيني / الصهيوني ومن ميزات السينما المنتمية إلى الموجة الأولى والثانية أنها سينما نضالية تحمل وجهة نظر دعائية

أما فيلم **" عمر قتلته الرجلة "** ينتمي إلي الموجة الثالثة حيث قال فيه النقاد **" إذا كان الفحام بداية السينما الجزائرية فان عمر قتلته الرجولة .. يمثل نضج هذه السينما "** ، فهو يعلن عن بداية مرحلة جديدة تنتقل بها السينما عموما إلى مستوى أكثر نضجا ، فما يميزه عن غيرها أنها غير دعائية حيث يقودها محاولة الاستكشاف ، استكشاف نفسها واستكشاف الإنسان الذي تعبر عنه .

2- استعملت الأفلام الأربعة اللغة العربية (الدارجة أو الفصحى) كلغة أساسية في حوار الفيلم ، وهي اللغة التي يفهمها ويتحدث بها الأغلبية الساحقة من الجزائريين ، كما استعملت بعض الكلمات البسيطة المتداولة يوميا في الشارع الجزائري باللغة الفرنسية خاصة في فيلم عمر قتلاتو ، واستعمال المواطنين الجزائريين لمثل هذه المصطلحات يحمل أكثر من دلالة منها التأثر بالحقبة الاستعمارية والاحتكاك بالمعمرين والسلطات الاستعمارية حيث تعود الجزائريون إلى حد اليوم توظيف مثل هذه العبارات سواء الجيل الذي عايش الاستعمار أو الجيل الذي جاء مباشرة بعد الاستقلال.

3- تتقاطع هذه الأفلام الربعة على اختلاف الموجات التي تنتمي إليها والمواضيع التي تتناولها في طرحها لعدد من الأفكار التي تدور حول المشاكل والمعاناة اليومية للمواطن الجزائري، وهذه المعاناة لها ارتباط وثيق بالحقبة الاستعمارية.

4- هذه الأفلام استعانت بممثلين جزائريين لأداء الأدوار الرئيسية في هذه الأفلام على غرار الممثل **" بوعلام بناني "** في دور " عمر قتلاتو " والذي تقمص الدور بكل احترافية ، والممثلة القديرة **" فاطمة عجوزي "** في دور كلثوم (ريح الاوراس) التي أصبحت من أحسن ممثلات العرب .

كما أن أغلب الطاقم الفني المساهم في إنتاج هذه الأفلام هم جزائريون في معظمهم وهذا دليل ملموس وواضح على استعادة السينما الجزائرية الثقة في نفسها .

5- لقد سعت هذه الأفلام إلى إبراز الشخصية الجزائرية بمختلف شرائحها (المجاهد، المناضل، الفلاح والموظف...) مما يعكس بساطة الإنسان العربي الجزائري المحافظ والمتمسك بأصالته والمتشبث بهويته .

6- أثارت هذه الأفلام ردود فعل كثيرة ، سيما من طرف النقاد أو الصحافة الوطنية أو العالمية ، حيث أخذت على الأفلام الجزائرية أنها ملتزمة بالتعبير الجاد عن هوية الإنسان العربي المحلي في الجزائر فقط وطموحاته في مرحلة ما من مراحل تاريخه المعاصر ، دون مواكبتها وتفاعلها مع التطورات الحاصلة على الساحة العربية ، واعتبروا السينما الجزائرية دعائية تعبر عن خيارات الدولة السياسية ، الاجتماعية ، الاقتصادية و الثقافية ... وأهملت تماما (رغم كثرتها العددية) ربط النضال الحاسم بنضال العالم العربي رغم أن الثورة الجزائرية كانت الشغل الشاغل للوجدان العربي الذي تضامن معها وساعدها بالكتابات الأدبية والدعم المادي ... فحكموا على هذه الأفلام وغيرها أنها ذات بعد واحد تعبر عن الهوية الوطنية فقط وتقدم الجزائر معزولة عن قاعدتها العربية ، باختصار اتهموها بالتقصير في الارتباط بنبض الإنسان العربي ... إلا أن النظرة المتأنية لمضامين هذه الأعمال وغيرها يدرك أن هذا الاتهام فيه الكثير من الظلم فقد سجلت محاولات عديدة وغزيرة للأفلام السينمائية الجزائرية التي تحاول التعبير عن الهوية الوطنية بالموازاة مع التعبير عن الهوية القومية على غرار فيلم " سنعود " ، " نهلة "، "فجر المعذبين " و " تقرير المصير " ... وغيرها والتي حاولت تناول معانات الإنسان العربي عامة

كما أن اهتمام السينما القطرية (الجزائرية) بمشاكل مجتمعها المحلي لا يمكن النظر إليها دائما نظرة ريبة واتهام بالدعوة إلى القطرية والتمزق ، ذلك أن لفيلم المنتمي لأرضه المحلية والذي يعالج مشاكل مجتمعه المحلي بتعمق يمكن بقدر ما يملك من صدق المعالجة أن يكون في الوقت نفيه قوميا ، طالما أن مفهوم القومية لا يعني إلغاء الفروق الخاصة للمحليات ، وطالما أن الفيلم لا يجعل من نظرته المحلية نقيضا أو بديلا عن النظرة القومية ، فهو بالفعل يسلك طريقه نحو بناء " الشعور القومي والتعبير عن الهوية القومية " وكم نحن في حاجة ماسة لأفلام تتعمق بصدق واقعها المحلي لنتعرف بقدر العمق نفسه على هويتنا القومية في تنوعاتها وفي تماثلها وبدون هذه الأفلام لا يمكن أن نأمل بدور أكبر للسينما في التعبير عن الهوية القومية وفي تدعيم هذه الهوية .

8- إن الأفلام الأربعة وفقت في اختيار العناوين التي كانت معبرة عن المضامين ، ففي فيلم ريح الاوراس يدل مباشرة على أن أحداثها تدور في منطقة الاوراس كما يظهر للمشاهد جليا في تلك الرياح الباردة التي تهب في المنطقة بالإضافة إلى جبال الاوراس الشاهقة ، أما في فيلم الفحام فالعنوان يلخص القصة التي تدور حول حياة فحام وكيف أدى دخول الغاز إلى كساد بضاعته ... وفي فيلم سنعود جاء العنوان بدلالة واضحة

على العزم لاستمرار المقاومة لاسترجاع الأرض المغتصبة ، وأخيرا فيلم عمر قتلاتو ..." الذي تعمد مخرجه في تركه ناقصا غير كامل المعنى وذلك لتعميق عنصر التشويق ولكي يجعل المشاهد يكتشف بنفسه: ماذا قتل عمر ؟ ويدرك للوهلة الأولى أن عمر قتلته الرجلة .

9- اعتمد مخرجوا هذه الأفلام على الديكور الطبيعي ، فمعظم مشاهدها صورت في الهواء الطلق في بيئتها الأصلية ، فقد صور فيلم ريح الاوراس في منطقة الاوراس وتضاريسها الطبيعية ، كما صور فيلم الفحام في قرية فلاحية فقيرة ونفس الشيئي بالنسبة لفيلم سنعود الذي صور في البراري حيث أماكن القتال ... وصور فيلم عمر قتلاتو على المباشر في شوارع وأزقة أحياء العاصمة .

10- ركز مخرجو هذه الأفلام على شخصية واحدة في الفيلم وأعطوها حيزا أكبر من الشخصيات الثانوية الأخرى وذلك لجعل الفيلم يقتصر على موضوع واحد مع محاولتهم الإلمام بكل ما يحيط بالشخصية البطلة ، لتصبح الأفلام أكثر عمقا في معالجتها للمعانات اليومية لأبطالها ، فقد أعطى **فيلم ريح الاوراس** مساحة كبيرة لكلثوم من خلال استعمال لقطات مقربة وقريبة جدا خاصة هذه الأخير التي ركزت على ملامح وجهها عيونها الحزينة وتجاعيد وجهها التي تحمل أكثر من دلالة ، بينما اعتمد **فيلم الفحام** على توظيف لقطات متوسطة لتصوير بلقاسم الفحام مما يجعل المتفرج في علاقة حميمية مع الممثل ، في حين استعمل **فيلم سنعود** اللقطة الأمريكية بشكل طاغي على باقي اللقطات وذلك لإبراز البنادق التي يحملها المقاومون الفلسطينيون ، أما **فيلم عمر قتلته الرجلة** فقد سعى منذ بداية الفيلم إلى نهايته إلى تتبع شخصية عمر في كل مكان مما جعل الفيلم لا يستند إلى قصة بل متابعة يوميات هذا الشاب .

الخاتمة

الخاتمة:

تعتبر السينما كوسيلة معرفة وثقافة ،وكنافذة يمكن الإطلال منها على الشعوب الأخرى، ونتلمس سنوات عيشها وبعض ما وصلت إليه حضارتها، وقد حاولت هذه الدراسة أن تصف تطور السينما في البلاد العربية وتتبع آثار أهم خصائصها في كل قطر من أقطارها ،وكيف عبرت من مرحلة الفيلم الصامت بعد إرسال الأخوين لوميير في عام 1895 مصورين ومندوبين عن شركتهما،بهدف الترويج لاختراعهما (ضمان براءة الاختراع)، إلى مختلف أصقاع العالم وذلك بعد أشهر من عرضهما الأول للسينما في باريس بما فيه العالم العربي الذي ألتقطت فيه صور شعبية مثيرة كجزء من التجربة الاستعمارية التي كان يعيشها ، كما أصبح المواطن العربي ديكورا مثيرا وطريفا لمختلف الأعمال السينمائية الغربية ،تلك هي الصورة التي رسمتها وانطبعت بها سينهاها عن المواطن العربي . إلى مرحلة الفيلم الناطق ،أي من الحقبة الاستعمارية إلى مرحلة ما بعد الاستقلال ،حيث استطاع أن ينتج أفلاما ارتقت إلى مصاف الأعمال العظيمة بل و افتكاك جوائز كبرى مهرجاناتها ، وبالرغم من الانطباع الذي تركته السينما العربية على الصعيدين العربي والعالمي إلا أننا لا يمكن أن ننكر الكثير من النقائص والثغرات في الكثير من الجوانب ،حيث قوبلت الكثير من الأفلام بحملات نقدية سواء من طرف الجمهور أو النقاد أو الصحافة الوطنية أو العالمية أو غيرها ...

فبعد الاستقلال حاولت الأنظمة السياسية العربية خلق صناعة سينمائية وطنية وذلك بتنظيم القطاع وتشييد هياكل مختلفة له إضافة إلى الدعم المالي والمادي ا لموجه لها، وقد أدت هذه السياسة المنتهجة إلى تطوير الإنتاج كما وكيفا ،إلا أن ترسانة القوانين الرقابية والتضييفات المختلفة حالت دون وصول الفيلم العربي إلى أعلى المستويات سواء من الناحية الفنية والأدبية ، حيث هبط الكثير من المخرجين السينمائيين بمستواهم لتتلاءم مع نزوات الأنظمة السياسية التي تنظر إلى فن السينما كغيره من وسائل اللهو والترفيه والتجارة... كل ذلك انعكس على مضامين أعمالهم وكيفية معالجتها ...فالرقابة بأنواعها عملت على توجيه المنتجين والمخرجين مما أدى إلى عرقلة تقدم فن الفيلم السينمائي الذي بقي سائرا دائرا في حلقة السذاجة والبساطة، ولعل هذا ما جعل المتفرج العربي لا يبقى على اتصال وثيق بالفيلم القومي .

وبالرغم من كل هذه القيود إلا أن هناك تجارب ونماذج سينمائية متميزة في أهم المراكز السينمائية بالأقطار العربية (كمصر ،العراق ،الجزائر ،سوريا) والتي تمكنت من الإسهام في التعريف ببعض الجوانب من الهوية الوطنية و القومية وحققت تقدما وازدهار في قيمتها وفي ذوقها وفي جاذبيتها الفنية الصادقة لدى الجماهير الدافقة .

وتأكد بعد التحليل السيميولوجي لأربعة أفلام جزائرية تم اختيارها من أهم المواضيع التي طرحت خلال الفترة الممتدة بين 1962- 1979 أي قرابة عقدين من الإستقلال السياسي للجزائر وتخلصها من براثين الاستعمار الفرنسي ،والتي تناولت الهوية الوطنية دون إهمالها للهوية القومية العربية ، فالقول بان السينما الجزائرية فرضت نفسها على المستوى المحلي والإقليمي والعالمي كان نتاج مجهودات بذلها أجيال كان لهم الفضل في المضي بالسينما الجزائرية خطوات إلى الأمام رغم ظروف وحداثة نشأتها مقارنة بالدول الأخرى وعبرت بكل صدق عن المواطن الجزائري بكل أبعاده ،وقد أثمرت هذه المجهودات أن مثلت الجزائر السينما العربية في المحافل الدولية ،غير أن تلك المضامين التي احتوتها أفلامها تبدو للوهلة الأولى أنها ذات نزعة ذاتية.وذلك من خلال تركيز المخرجين الجزائريين على مقومات الهوية الوطنية (الجزائرية) وأبعادها المختلفة التي مثلها الدين الإسلامي واللغة العربية والثقافة الشعبية والتاريخ العريق، فكانوا في صراع مرير محاولة منهم لإثباتها وتجسيدها عن طريق السينما وقد نجحت الكثير من الأفلام في ذلك خاصة تلك التي سعت إلى تحديد مقومات الهوية الجزائرية وتفاعل الشخصية الوطنية داخل مكوناتها السوسيوثقافية .

غير أن اهتمام ا لمخرج الجزائري بقضايا ومشاكل المجتمع المحلية واقع لا يمكن تجاهله أو القفز عليه ،إلا أن اهتمام السينما القطرية بمشاكل المجتمع المحلية لا يمكن النظر إليه دائما نظرة ريبة واتهام بالدعوة إلى التمزق ...وذلك لان الفيلم المنتمي إلى أرضه المحلية والذي يعالج مشاكل مجتمعه بتعمق وصدق يمكن أن يكون في الوقت نفسه فيلما قوميا حيث يسلك طريقه نحو بناء الشعور القومي و الهوية القومية طالما أن مفهوم القومية لا يعني إلغاء الفروق الخاصة بالمحليات ،فالهوية الوطنية لا تتعارض ولا تتنافى مع الهوية القومية بل كل منها يكمل الأخر في القيام بمهمة إرساء الوحدة على أسس راسخة لمناقشة قضايا مجتمعاتها في جوهرها ،فالتخوف من أن تصبح الهوية الوطنية (القطرية) بديلا عن الهوية القومية هو الذي يقعد الشعوب عن الوحدة .

وقد سعت هذه الأفلام ا لتي اخترناها إلى تكريس مبدأ الهوية القومية وتدعيمه من خلال :

1- محاولة ربط الفيلم بأصوله الحضارية والتاريخية والثقافية في أكثر من اتجاه ،تمثل ذلك في الأفلام الأربعة (عينة لدراسة) على مختلف مستوياتها في ما يتعلق بالقيم أو التاريخ ،كما تمثل - غلى نحو ما عرضناه - في الأفلام التي تتناول تاريخ المجتمعات العربية التي تستوحى من جو وأحداث تاريخها ونضالاتها من اجل الحرية والتحرر.

2- سيادة القيم الدينية الإسلامية عموما في كل الأفلام الأربعة بدون استثناء من خلال المعايير الأخلاقية وتحديد العلاقات ...فكثيرا ما استخدمت الأقوال الإسلامية المأثورة في الحوار ،فشعور المخرج الجزائري بغض النظر عن مستويات الأفلام صادر عن شعوره القوي بالانتماء إلى الأمة العربية التي يمثل فيها الدين آو الثقافة الإسلامية عمودها الفقري ، فالثقافة الإسلامية أو الإسلام كثقافة هو ما يمثل البعد الأساسي المطلق في تحديد ملامح الهوية العربية .

3- الاهتمام بالثقافة التراثية كعامل تأصيل لفن السينما في الأفلام المعتمدة أيضا على التراث الشعبي المحلي ،ولم يقتصر هذا الاهتمام على الأفلام التي استمدت موضوعاتها مباشرة من هذا التراث وإنما قد امتد ليشيع أيضا في معظم الأفلام الأخرى من خلال الشخصيات والقيم والممارسات والعلاقات بين الناس والحكم الشعبية والأقوال المأثورة التي ترد على أفواه الشخصيات والأغاني والطقوس ... وغيرها، وذلك فضلا عن الاستفادة منها في تشكيل البناء الفني نفسه وان اختلفت مستويات توظيفها لهذا التراث .

4-كما تتجسد مظاهر الهوية القومية من خلال الإنتاج المشترك بين مؤسسات الإنتاج السينمائية العربية وتصوير العديد من المشاهد في مختلف المعالم والآثار والأراضي العربية من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ...

5- وأخيرا لا يمكن أن يكتمل التعبير عن الهوية القومية في السينما العربية إلا عن طريق التوقف عن القضية الفلسطينية التي تشكل الجرح النازف في وجدان كل عربي .

الملاحق

الملحق رقم (1): أعلام السينما الواردة.

- **إبراهيم حسن سرحان:** هو أول سينمائي فلسطيني قيل عنه بأنه اشترى كاميرا تدار باليد وقرأ كتابا عن فن التصوير والعدسات والطبع والتحميض، وكان وحده يقوم بتطبيق ما يقرا ويصنع الأجهزة بنفسه بما فيها طاولة المونتاج، اخرج عدة أفلام فلسطينية قبل نكبة 1948، قيل عنه انه نزح من فلسطين إلى الأردن في النكبة وواصل عمله السينمائي وأنتج عدة أفلام منها : "صراع في جرش" 1951، وهناك من يقول انه عاش بقية حياته في مخيمات "شاتيلا" ببيروت يعمل سمكريا في بيت متواضع إلى غاية وفاته عام 1976.
- **أحمد راشدي :** مخرج وكاتب سيناريو جزائري ولد سنة 1938 بالجزائر درس الأدب الفرنسي والتاريخ والسينما ،عمل في السينما الجزائرية منذ مولدها من خلال وحدات سينما المقاومة ، شغل بعد ذلك منصب مدير المؤسسة القومية الجزائرية للسينما لفترة ،قام بإخراج أفلام تربوية قصيرة بين 1967-1972 كانت أفضل أفلامه في الثمانينات ،من أهم أعماله : " فجر المعذبين " 1965 ، **" الأفيون و العصا "** 1969 ، **"علي في بلاد السراب "** 1980 ، **" طاحونة السيد فابر "** 1982 ، وكانت آخر أفلامه السينمائية عن الشهيد مصطفى بن بولعيد.
- **الأخوان إبراهيم وبدر لاما:** هما من الفنانين الفلسطينيين الذين ساهموا في تأسيس السينما المصرية قدما الفيلم المصري الروائي الأول تاريخيا "قبلة في الصحراء" 1927، عاشا في مصر بقية حياتهما واندمجا في حركة الثقافة المصرية وانخرطا في دورة رأس المال السينمائي المصري فلم يعودا إلى فلسطين أبدا، ولم يتركا قط أي عمل في السينما الفلسطينية (تأسيسا أو تصويرا).
- **آسيا جبار :** روائية جزائرية من أهم أدباء الجزائر من أبناء جيل ما بعد الثورة ولها بالفرنسية أرع روايات وهي : " الظمأ " ، " اللذين فقدوا البصر "، " أطفال العام الجديد " و" القبرات الساذجات " ، وهي إضافة إلى هذا شاعرة وكاتبة لعدة مسرحيات ، مناضلة سياسية واجتماعية ، في عام 1978 قامت بإخراج أول فيلم روائي من إنتاج التلفزيون الجزائري تحت عنوان " نوبة نساء جبل شنوة " فهي بذلك أول امرأة سينمائية جزائرية ، تشتهر كثرا لدى القراء في شمال أفريقيا وأوربا تتسم أعمالها بقرابة من أعمال الفرنسية " مارغريت دورا " والبلجيكية " شنتال أكرمان " .
- **إنغمار برغمان:** يعد من عباقرة السينما، يلقب شاعر السينما العالمية.ولد في 14 يونيو 1918 كان والده قسا، ارتبطت طفولته بالبيانو لكن شبابه ارتبط بالمسرح حين دخل كلية الآداب حيث درس أفكار أغيست ستدندبرغ إذ كانت هذه الشخصية موضوع أطروحته الجامعية وبعد تخرجه اتجه نحو التأليف

المسرحي ثم الإخراج، لكن السينما سرعان ما جذبته إلى ميدانها الواسع الفسيح والى جمهور المشاهدين السينمائيين، كان يؤمن بأن السينما كفن وأداة ثقافية ستكون علامة بارزة من علامات القرن العشرين، أخرج عدة أفلام سينمائية منذ عام 1944. وفي ستينيات القرن الماضي انتبه النقاد والجمهور لأعمال برغمان الذي تناول عدة موضوعات خاصة بالفرد وأعماقه ومعاناته الداخلية ، وهو والد المخرج السينمائي الأكثر شهرة "جان رينوار"،وهناك من علق على رحيل برغمان أو بالأحرى فنان السينما الكبير بأنه غلق كتاب كامل في تاريخ الفن السابع بل وفي تاريخ الثقافة والإبداع .

- **برهان علوية :** واحد من المخرجين السينمائيين اللبنانيين الذين برزوا ليس فقط على المستوى المحلي بل العالمي ، اْخرج فيلمه الأول الطويل " كفر قاسم " بالاشتراك مع سوريا وقد لقي هذا الفيلم نجاحا كبيرا في لبنان وخارجها وأثار ضجة إعلامية كبيرة سيما في العواصم الأوربية .
- **جورج سادول:** ولد جورج سادول في نانسي بفرنسا عام 1904، ومنذ صباه الأول بدأ يهتم بالسينما منضما إلى الحركة السريالية بين عامي 1948/1925، مع صديقه أراجون وإليوار، وفي سنة 1945 عهد إليه لويس موسيناك مهمة النقد السينمائي في مجلة « Regards » وظل يمارس هذا العمل حتى نشوب الحرب العالمية الثانية، وأصبح ناقدا سينمائيا لصحيفة "الآداب الفرنسية"« Lettres Françaises »وقد قدم خلال عدة سنوات برامج نقد الأفلام من الإذاعة الفرنسية . وواصل جورج سادول منذ عام 1948 تقديم أعمال عن تاريخ السينما منذ نشأتها وفي جميع البلدان، وقد نشرت كتبه وأبحاثه التاريخية في دور النشر المختلفة في هوليوود ونيويورك، روما، لندن، بودابست، براغ، فارسوفيا، ميلانو وجنيف وغير ذلك، كما اشتغل أستاذا لوحدة تاريخ السينما في معهد "الدراسات السينمائية العليا". كما قام بإلقاء محاضرات عن تاريخ الأساليب السينمائية في معهد "علوم الفيلم" في جامعة السوربون وقد شغل منصب الأمين العام للإتحاد العالمي لنوادي السينما، وقد نشرت مؤلفاته وأعماله بأكثر من 15 لغة.
- **جورج نصر:** عميد السينما اللبنانية الجادة،ولد جورج نصر في 1927 ، وبعد أن انتهى من دراسته الثانوية في وطنه لبنان ذهب إلى شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية لدراسة الهندسة ولكنه لم يستكمل دراسته وفضل دراسة السينما في جامعة كاليفورنيا لمدة أربع سنوات، وفي عام 1955 عاد إلى لبنان حيث اخرج فيلما تسجيليا عن "شركة البترول" في طرابلس ولكن الفيلم لم يتم، ثم أتم فيلما تسجيليا قصيرا عن "التزحلق على الماء في بيروت" عام 1956قبل أن يخرج أول أفلامه الروائية "إلى أين؟" عام 1957، ثم فيلمه الروائي الثاني عام 1961، وفي العام 1976 حقق جورج نصر في شمال سوريا فيلمه الروائي الطويل الثالث "مطلوب رجل واحد"

❖ **جيليو بونتي كورفو:** مخرج ايطالي ولد في 19 نوفمبر 1919 في مدينة بيز وهو من أصول يهودية، درس الكيمياء ثم استهوته مهنة الصحافة حيث عمل كمراسل صحفي للعديد من الجرائد الايطالية انطلاقا من العاصمة الفرنسية باريس وزكى نشاطه الصحفي بانضمامه إلى الحزب الشيوعي الايطالي سنة 1946، شارك في العديد من الأنشطة ضد النازية. وبعد الحرب العالمية الثانية تفرغ للعمل السينمائي حيث عمل كمساعد مخرج، وفي 1953 اخرج أول أفلامه الوثائقية، وفي سنة 1957 اخرج أول فيلم طويل له وهو "سكاسيو" ثم في 1960 فيلم "كابو" ، أما فيلم "معركة الجزائر" فقد أخرجه عام 1967 بالإضافة إلى فيلم "كيمادا" 1967 و"اروغ" في 1976، وتوفي في روما في 12 أكتوبر 2006 عن عمر يناهز 78 سنة.

❖ **الحسن بن الهيثم:** يلقب بالعلامة العربي، وهو عالم البصريات (الوصف الدقيق للعين)وفي نفس الوقت عالم فلكي، رياضي، شاعر، نحوي، طبيعي، قال عنه المؤرخ الانجليزي سارتون: "انه اكبر دارسي البصريات في كل زمان ومكان" وقد عاصر ابن سينا والبيروني وابن يونس، وهو أول من حلل العين واهتم بمشكل الرؤية بطريقة تطبيقية، أحدثت بعض نظرياته انقلابا وقطيعة علمية..ويعد ابن الهيثم أول من أكد إشعاع الأجسام بواسطة أشعة الضوء التي تصدر أو تنعكس عليها وترتد إلى العين وليس العكس (أي العين هي التي تشع على الأجسام) مفندا بذلك إقليدس والكندي، وقد دونت كل اكتشافاته واقتراحاته في كتاب أساسي يسمى "كتاب المناظر" لكن لا نعلم في أي مكتبة يوجد هذا المخطوط.

❖ **خالد الصديق :** مخرج كويتي ولد في الكويت عام 1945 وحين بلغ السابعة من عمره رحل إلى بومباي في الهند ليتلقى دراسته لكن بدلا من الدراسة أمضى وقته في مشاهدة الأفلام السينمائية ، وفي عام 1961 عاد إلى الكويت واشتغل في التلفزيون ثم انتقل إلى انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وايطاليا ، في عام 1972 أنتج الفيلم الطويل الأول " بس يا بحر " الذي أحدث مفاجأة حقيقية خاصة أن الكويت غير معروفة بأي حركة للإنتاج السينمائي ، حيث وصف الفيلم بأنه تجربة لا مثيل لها ،وفي سنة 1977 أخرج فيلمه الثاني " عرس الزين " عن رواية معروفة للكاتب السوداني طيب صالح وبه أدرك الجميع أنهم أمام مخرج كبير يشكل حالة استثنائية في السينما العربية فاستحق بذلك لقب " حالة نادرة في تاريخ السينما العربية " .

❖ **رولان بارث:** فرنسي ولد عام 1925، اهتم بالنقد الأدبي فثار على المناهج المتوارثة حتى شكك في قيمة ما تلقنه الدراسات الجامعية الكلاسيكية في ميدان الأدب، عمل على إرساء قواعد نقد حديث فكان كتابه: "الدرجة الخامسة في الكتابة " احتوى على فلسفة في الخطاب الأدبي تعريفا ونقدا، فأرسى قواعد منهج نقدي نصاني، ثم اتجه إلى علم العلامات فألف: "فصول في علم العلانيات" و" نظام الموضة" بهدف كشف قوانين الدلالات عامة مما جعل بحوثه النقدية تزداد ثراءا وقوة في درب الاعتراض على قدسية المؤلف.

❖ **رومان جاكوبسون:** ولد بموسكو عام 1896 واهتم منذ سنه الأولي باللغة واللهجات والفولكلور فاطلع على أعمال سوسور ، وفي 1915 أسس مع 6 طلبة "نادي اللسان" بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكلانيين الروس، وفي 1920 انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا واعد دكتوراه عام 1930 بعد ا ناسهم في تأسيس النادي اللساني ببراغ وهو النادي الذي احتضن مخاض المناهج البنيوية في صلب البحوث الإنشائية والصرفية وفي بحوث وظائف الأصوات، وفي خضم هذه الحكمة تبلورت أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمنية لدى جاكوبسون، وفي 1933 انتقل إلى برنو فدرس بجامعة موزاريك وبلور نظريته في الخصائص الصوتية والوظائفية، في عام 1938 انتقل إلى الدانمرك والنرويج فدرس في كوبنهاغن وأوسلو، تميزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وعيوب الكلام وفي 1941 رحل إلى الولايات المتحدة ودرس في نيويورك وتعرف على ليفي ستروس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجيا أين رسخت قدمه في التنظير اللساني حتى غدت أعماله مرجعا لكل التيارات اللسانية، من ابرز مؤلفاته: "محاولات في اللسانيات العامة"، "المنتخبات".

❖ **السيد دولاجارن:** فرنسي كان يقيم بالإسكندرية ويعتبر أول من أصدر جريدة سينمائية (تحت اسم "شوارع الإسكندرية")كما أنشأ دار السينما يعرض فيها العديد من اللقطات السينمائية المصورة في شوارع الإسكندرية ويرسلها إلى الخارج كنوع من التبادل .

❖ سيد علي فطار: من مواليد 1934 بالجزائر، تابع تكوينه السينمائي في المعهد الوطني للسينما بالجزائر في بن عكنون خلال الفترة 1964-1966، من أهم أفلامه : "الجحيم في سن العاشرة" 1968 بالاشتراك مع ثلة من المخرجين الجزائريين، أما أول فيلم له فهو "عرق اسود" سنة 1972.

❖ **صلاح أبو سيف:** ولد عام 1915 في شارع عقيد بالقاهرة، بدا أعماله عام 1932 كمركب أفلام وعمره لا يتجاوز 17 سنة بالتعاون مع كمال سليم ولما بلغ الثلاثين أصبح مخرجا، وفي عام 1947 اخرج أول فيلم له بعنوان " دايما في قلبي" المقتبس عن الميلودراما الانجليزية والذي لفت أنظار المنتجين في مصر، وكان أول فيلم ناجح له من حيث الإيرادات فيلم "عنتر وعبلة" و "صقر النيل" مما شجعه على إخراج أفلام ذات مواضيع اجتماعية مثل "لك يوم يا ظالم" و "الأسطى حسن"، "الوحش"، "مصاص الدماء"...التي هاجم فيها كافة التقاليد البرجوازية الثرية .

❖ **طلعت حرب :** هو رجل صناعة ومال قدير، كان وراء الكثير من الجهود الصناعية والتجارية المهمة في مصر، ينتمي إلى الطبقة البورجوازية المصرية المستنيرة الوطنية ، دخل ميدان السينما من أوسع أبوابه باعتباره رجل أعمال ، قام بإرساء قواعد لنشأة وخلق صناعة سينمائية عربية حيث كان يرى أن السينما من

شأنها أن تساهم في إنعاش الاقتصاد الوطني ومحاربة النفوذ الأجنبي وخلق صورة عن الحضارة العربية ، قام ببناء أستوديو سينمائي في مصر .

❖ **عبد الجبار ولي:** ولد عام 1930 ودخل إلى الحياة الفنية منذ انتسابه إلى معهد "الفنون الجميلة" في أواسط الأربعينات، وبعد تخرجه سافر إلى أمريكا في بعثة دراسية فالتحق هناك بمسرح« THATERE GOOD MAN »وبقي فيه سنة واحدة انتقل بعدها إلى جامعة كاليفورنيا للتخصص في السينما فنال شهادة (B.A.M) وفي عام 1954 عاد إلى العراق وأسس شركة "سومر" الذي كان فيلم "من المسؤول ؟" أول أفلامها وأول أفلام المخرج عبد الجبار ولي.

❖ **عبد اللطيف بن عمار :** ولد سنة 1944 في تونس تخرج سنة 1964 من معهد الإيديك للدراسات السينمائية في باريس ، وبعد أن أخرج فيلمين روائيين ناجحين هما **" شيخان "** عام 1973 و **" عزيزة "** عام 1980 انتقل من الإخراج إلى الإنتاج .

❖ **عمار العسكري:** ولد عمار العسكري في 22 جانفي 1942 في عين الباردة بعنابة، في 1966 ذهب إلى يوغوسلافيا لدراسة السينما حيث أمضى سنة كاملة من التكوين وثلاث سنوات بمعهد السينما ببلغراد للسينما، وبعد تخرجه اخرج فيلما قصيرا من نوع الوثائقي- الخيالي تحت عنوان "تيرازجية"، اخرج بعدها العديد من الأفلام أهمها "اليوم الأول" 1967، "شهود الأمس" 1968، "البلاغ" 1970، "دورية نحو الشرق" 1972، "أبواب الصمت" 1987 وكلها من إنتاج الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينمائية،بالإضافة إلى أفلام أخرى مثل: "زهرة اللوتس" 1999، "السفر نحو أقصى الموت" (حول ظاهرة الحرقة).

❖ **فرديناند دي سوسور:**لساني سويسري، يعد مؤسس علم اللسان البنيوي الذي وضعه في بداية القرن العشرين، ولد في جنيفا بويس رولاند في 26 نوفمبر 1857 في عائلة ذات صلة كبيرة بالعلم، تعلم السانسكريتية الإغريقية، الألمانية، الفرنسية والانجليزية، دخل جامعة جينيفا 1875 لدراسة الكيمياء والفيزياء وبعد عام عاد لدراسة اللسانيات .هو أول من تحدث لأول مرة عن وجود علم للدلائل و الرموز.وألف اكبر كتاب في اللسانيات العامة بعد أن جمع تلامذته كل محاضراته تكريما له بعد وفاته في 1913.

❖ **كمران حسني:** كان من هواة التمثيل بتأثير الأفلام التي يشاهدها في بغداد عندما كان طالبا في المدرسة خلال الأربعينيات وعندما أعلن عن فيلم "علية وعصام" تقدم بطلب للتمثيل في الفيلم لكن الحظ لم يسعفه في الحصول على هذه الفرصة فسافر إلى أمريكا عام 1947 والتحق بمعهد شيكاغو ومنه انتقل الى جامعة كاليفورنيا التي تخرج منها وهو يحمل شهادة الماجستير. عاد إلى بغداد عام 1955 وأصدر مجلة "السينما" ثم أسس مع عبد الكريم هادي الحميد شركة اتحاد الفنانين التي أنتجت أول أفلامها "سعيد أفندي" وهو أول أفلام المخرج كمران حسني.

❖ **لوميير:** تنسب تقنيات السينما إلى الأخوين أغيست ولويس لوميير اللذين أرسلا مندوبين عنهما الى كل مكان حيث أرادا أن يروجا لاختراعهما ويعملا على نشره حتى تكون لهما حقوق النشر دون غيرهما من المخترعين والعلماء .

❖ **مارون بغدادي :** مخرج سينمائي لبناني يعتبر من أكثر المخرجين نشاطا من بين أبناء الجيل الأخير للسينمائيين اللبنانيين ، من أبرز أفلامه " كمال جنبلاط " ، " أجمل الأمهات "، " بيروت يا بيروت " ، "الشهداء " و" كلنا للوطن " الذي يعتبر أفضل أعماله السينمائية المنتجة حول الحرب ، كان مارون واحدا من الفنانين القلة الذين لم يكفوا عن العمل أثناء الحرب فحقق عدة شرائط للتلفزيون والسينما .

❖ **محمد الأخضر حامينا :** ولد سنة 1943 في ميلة بالجزائر ، بالرغم من أن أحدث أعماله ذات توجه أوربي وما قيل عنه أثناء رئاسته لهيئة الفيلم القومي الجزائري من اتجاهه نحو الأفلام المتجاوزة للحدود المركبة والباهظة التكاليف ، إلا أنه واحد من رواد السينما الجزائرية وأحد مخرجيها الأكفاء ، من أهم أعماله : **" ريح الاوراس "** ، **" حسن طيرو "** ، **" ديسمبر "** ، **" وقائع سنين الجمر "** ، **" عاصفة الرمال "** ، **" الصورة الأخيرة "** .

❖ **محمد بيومي :** هو رائد من رواد السينما المصرية بل ويعتبر الرائد الحقيقي للسينما المصرية، استقال من الجيش وسافر إلى النمسا عام 1919 لدراسة السينما (وهناك تحصل على الدبلوم) وكان كثير التردد على استوديوهاتها، وفي عام 1923 عمل بمشاريع سينمائية ومعدات لبناء أول أستوديو مصري، صور فيلمين أولها هو الباشكاتب كما أسس جريدة آمون السينمائية وكان سيستمر لولا نكبة وفاة ابنه، وعاد بعد ذلك لتنفيذ مشاريع تسجيلية وتأسيس جريد إخبارية سينمائية، وانشأ عام 1930 في الإسكندرية أول معهد لتدريس فنون السينما، كما يمكن عد محمد بيومي الرائد الأول للسينما التوثيقية المصرية ،حيث صور عودة الزعيم "سعد زغلول من المنفى" .

❖ **محمد شويخ :** ولد سنة 1943 بمستغانم في الجزائر ،بدأ حياته السينمائية كممثل مشهور ثم انتقل إلى الإخراج ، وله الآن كلمة مسموعة في أسطورة وواقع الجزائريين بوصفه مخرجا ، من المخرجين القلائل الذين لم يغادروا الجزائر خلال العشرية السوداء ، أهم أعماله **" الانقطاع "** 1982 ، **" القلعة "** 1988 .

❖ **محمد عصفور:** كان يبيع الجرائد بالدار البيضاء وبما يكسبه من ثمن قليل اشترى آلة متعاكسة وبدا يصور بها مجموعة من الأفلام الصامتة ويعرضها في مراب المدينة العتيقة في بداية الأربعينيات مقابل قروش زهيدة، واستمر عصفور على هذه الحال لسنوات إلى أن تقوى جناحه فحلق في مجال الفن السابع بإخراجه لأول فيلم روائي طويل في تاريخ السينما المغربية عام 1958 تحت عنوان "الابن العاق" وبه يؤرخ الميلاد الفعلي للسينما المغربية.

❖ **محمد كريم :** بدا حياته الفنية كممثل في فيلم شرف البدوي ثم سافر إلي ألمانيا و ايطاليا لدراسة أصول الفن السينمائي .في عام 1930 عاد المخرج من ألمانيا ثم أخرج فيلم " حديقة الحيوان " الذي عرض على الجمهور فاعتبر يومها بداية جديدة للفيلم المصري ، وفي عام 1933 أخرج فيلم " أبناء الذوات "، وهكذا أصبح من رواد السينما المصرية الأوائل وصار يلقب بشيخ المخرجين .

❖ **مصطفى أبو علي:** مخرج سينمائي فلسطيني من مواليد 1977، من أهم أفلامه "فلسطين في العين" وهو فيلم وثائقي تسجيلي عن الشهيد هاني جوهرية.

❖ **هاني جوهرية:** يعتبر من رواد السينما الفلسطينية، وهو من 1939 بالقدس، درس فن التصوير السينمائي في القاهرة ولندن وكان واحدا ممن أسسوا وحدة السينما والتصوير في حركة فتح/أفلام فلسطين وكان أول من رافق الفدائيين الفلسطينيين داخل الأراضي المحتلة فنفذ وشارك في تصوير عدة أفلام فلسطينية وأردنية وسورية تهتم بالقضية الفلسطينية منها "الخروج" 1967، "الأرض المحروقة"، "لا للحل السلمي"، "الحق الفلسطيني"، "شهادات الأطفال في زمن الحرب"، "زهرة المدائن"، "جسر العودة" ، "بالروح بالدم"، "على طريق النصر"، "المفتاح"...كما أنتج عددا من الصور الفوتوغرافية البارعة والتي نال بعضها العديد من الجوائز العالمية. وقد استشهد الفنان المبدع هاني جوهرية في 11 افريل 1976 في تلال عينطورة بلبنان أثناء تصويره لفيلم عن نضال القوى الوطنية والتقدمية اللبنانية والمقاومة الفلسطينية في صراعهما آنذاك ضد القوى اليمينية الانعزالية.

❖ **هارولد لاسويل:**هو الذي حدد العناصر الأساسية للاتصال وذلك من خلال خمسة أسئلة وهي:من؟ يقول ماذا؟ بأية وسيلة؟ لمن؟ بأي تأثير؟.

❖ **قاسم حول:** فنان سينمائي عراقي عمل في السينما الفلسطينية منذ مطلع السبعينات ، قدم عددا من الأفلام الوثائقية التسجيلية التي أخذت غالبا الطابع التثويري التحريضي، وهو المخرج الذي اخرج الروائي الطويل واليتيم "عائد إلى حيفا"

❖ **قيس الزبيدي:** فنان ومخرج وناقد وباحث عراقي الأصل والمولد، درس عدة تخصصات من فن السينما أكاديميا في ألمانيا،أدرك بثقافته السينمائية العالمية وموهبته الفذة مبكرا أهمية الفيلم التسجيلي في التعبير عن الواقع، كانت أهم أفلامه الوثائقية: "بعيدا عن الوطن" 1969 الذي اختبر به الصلة الوطيدة والعميقة بين الفيلم التسجيلي وبين التعبير عن الواقع. وكانت ابرز هموم قيس الزبيدي الدائمة هو تسجيل الذاكرة السينمائية والحفاظ عليها إذ كرس وقته وجهده لبناء أرشيف سينمائي فلسطيني بصري...

❖ **مرزاق علواش :** هو أحد المخرجين الشباب الذين رفدوا السينما الجزائرية باهتمامات جديدة ومعاصرة ، ولد سنة 1931 بالجزائر العاصمة ، أحد المتخرجين القلائل من معهد الفيلم الجزائري الذي لم

يدم طويلا ، اشتهر بالتنوع في أساليب إخراجه للأفلام الروائية وسخريته اللاذعة المريرة التي تترك آثارا لا تنسى ، أهم أعماله : **" عمر قتلاتو "** ، **" مغامرات بطل "** ، **" رجل ونوافذ "** ، **" حب في باريس "** و**" العالم الآخر "** .

❖ **ممدوح شكري:** ولد سنة 1939، وهو مخرج مصري أنتج عدة أفلام لعل أهمها فيلم "زائر الفجر" في 1972، ورفضت الرقابة التصريح بعرضه إلا بعد وفاته في 1973.

❖ **هنري برغسون:** فيلسوف فرنسي ولد سنة 1859 وتوفي سنة 1941، اعترض على الذهنية الشكلية وعلى الوضعية العلمانية والمادية والمبادئ الروحية ببعث منهج يعتمد معطيات الحدس، من مؤلفاته: "المادة والذاكرة"، "التطور الخلاق" و "الديمومة والتواقت".

❖ **هنري بركات:** مخرج مصري من أصل لبناني، بدا بعد عام 1940 ، أدار عدة أفلام مثل فيها المغني المشهور فريد الأطرش وفي عام 1951 قدم فيلما ذو جانب كبير من الأهمية هو " دعاء الكروان " الذي اقتبسه عن رواية لطاه حسين ، ثم أتبعه بسلسة من الأفلام الأخرى منها : " مذكرات صادقة " ، "الخطيئة " 1965 ، " الحرام " ، " حسن ونعيمة " .

❖ **وداد عرفى:** اسمه الكامل وداد عرفى بنجو وهو تركي الجنسية، يمثل مرحلة هامة في بداية النشأة السينمائية، وفد إلى مصر كمخرج تركي وكوكيل للشركة الألمانية "ماركوس وسيجر" تعاقدت معه الممثلة المصرية الشهيرة عزيزة أمير على إخراج فيلم "نداء الله" ، وكان عرفى يضرب بمواهبه وطاقاته في أكثر من مجال في هذا الفن السينمائي الجديد من تمثيل وإخراج وتأليف واكتشاف مواهب مختلفة.

❖ **يوسف شاهين:** يعد من اكبر الكبار في السينما العربية ومن مبدعي السينما المصرية أنجز خلال مسيرته أكثر من 25 فيلما طويلا . ولد عام 1926 في مدينة الإسكندرية من أب لبناني يعمل في سلك المحاماة (لبناني الأصل) تلقى علومه الثانوية رغم انهيار أسرته الاقتصادي في كلية فيكتوريا التي كانت تضم أبناء الأسر الكبيرة وأبناء البريطانيين وبعض المصريين فتخرج من تلك الكلية في عام 1949 حيث ارتحل إلى ولاية كاليفورنيا ليدرس التمثيل. تلقى علومه في فن الإخراج في هوليود التي كانت تعيش آنذاك أحلى سنوات ازدهارها، لذا تأثر كثيرا بالسينما الأمريكية، عالج أفلامه بأسلوب عصري، بدا تجربة الإخراج في سن 24 بفيلم "بابا أمين" وكان قد عاد لتوه من الولايات المتحد التي أمضى فيها نحو ثلاث سنوات في 1950 ، "ابن النيل" ، "المهرج الكبير" في 1951، "جميلة" 1958، "باب الحديد" في 1958...ثم اخرج الفيلم الضخم "الناصر صلاح الدين" عام 1962 ثم عاد إلى المواضيع العصرية الناقدة للبرجوازية في فيلم "فجر يوم جديد" 1964، ولما خيب أمله الفتور الذي لقيه الفيلمان الطموحان استقر في وطنه الأصلي لبنان .

❖ **كامل العزاوي:** ولد كامل العزاوي في 07كانون الثاني 1926 في قرية بهرز بمحافظة ديالي ،وبعد أن أكمل دراسته المتوسطة جاء إلي بغداد وواصل دراسته في دار المعلمين الابتدائية في الاعظمية التي تخرج منها عام 1943 ،سافر إلي مصر وعمل كمساعد مخرج في خمسة أفلام ،وفي عام 1949حصل علي شهادة من نقابة السينمائيين المصريين تسمح له بممارسة الإخراج السينمائي .وفي عام1952 حصل علي شهادة الليسانس من كلية الأدب بجامعة القاهرة قسم الدراسات الفلسفية فرع الاجتماع ،وفي عام 1953 حصل على دبلوم عال في التربية وعلم النفس من كلية التربية بجامعة عين الشمس بالقاهرة ،وفي عام 1955 نال دبلوم في الموسيقى من معهد الموسيقى العربية في القاهرة . وهو أستاذ فلسفة وعلم النفس والتربية وعلم الاجتماع ومخرج وموسيقي. تسلم كامل العزاوي مواقع ثقافية هامة ،متنقلا بين السينما والتلفزيون والإذاعة ووزارة الثقافة . اخرج ومثل الكثير من المسرحيات منذ صباه. حياته ثرية بالعمل المسرحي والتلفزيوني.في عام 1957 أسس شركة شهرزاد للأفلام الملونة وانتخب رئيسا لمجلس إدارتها ،وانتخبت الشركة فيلم"نبوخذ نصر" وهو أول فيلم عراقي تاريخي بالألوان وقد كتب سيناريو الفيلم كامل العزاوي نفسه.

❖ **توماس أديسون :**يعد توماس أديسون أول من صمم في نهاية القرن التاسع عشر الشكل الأول للشريط السينمائي المتمثل في المقاس الحالي "مقاس 35 ملم" (المعتمد من قبل المحترفين السينمائيين).

❖ **جان رينوار:** يعد من كبار المخرجين السينمائيين الذين صنعوا للسينما تاريخها ،وهو بالتأكيد واحد من بين هؤلاء ،وفي فرنسا لا يكاد ينازعه احد في شرف حمل لقب "اكبر السينمائيين الفرنسيين" ، توفي في الثاني عشر من شهر شباط 1979م بضاحية بيفر لي هيلز بولاية كاليفورنيا الأمريكية عن عمر يناهز الرابعة والثمانين ويمكن اعتباره احد آخر "الكلاسيكيين" الكبار في تاريخ الفن السينمائي وقد عاصر لسنوات طويلة رواد الفن السابع أمثال "شارلي شابلن" ،"روبرتو روسو ليني" ،"لوكينو فيسكونتي"،"فريتز لانغ"...وتجدر الإشارة إلى أن أعظم الأفلام التي تعتبر علامات أساسية في مسيرة رونوار كانت قد استقبلت استقبالا بالغ السوء حين ظهرت للمرة الأولى كما كانت على الدوام مثارا للنقاش ،سواء بسبب أبعادها الفكرية الجمالية أو السياسية أو الاجتماعية كما كانت بالغت التنوع والتفاوت والتماسك في ما بعضها البعض على أي حال .

❖ **شادي عبد السلام:** مخرج مصري، حقق فيلم "الفلاح الفصيح" ونال جائزة عنه في مهرجان كان فضلا عن فيلم "المومياء" الذي فاز بعدة جوائز عالمية في المهرجانات السينمائية الدولية، كما حاز على تقدير الجمهور والنقاد في عواصم العالم المختلفة فكان بذلك أول مخرج مصري يتوج بجوائز المهرجانات الكبرى.

❖ **شارلي شابلن :**ولد شارلي عام 1889م، في احد أحياء لندن الفقيرة ،وكان في بداية مشواره السينمائي ممثلا مختصا في مسرحية"البانتوميم" متأثرا بأمه التي كانت مغنية في مسرح المنوعات وراقصة ذات مواهب خلاقة في مسرحية "الميم"، استطاع أن يفرض نفسه بفضل شخصية "شارلو" الهزلية التي

ابتكرها ،وهي ذات الملامح الشهيرة الآتية :قبعة مدورة وشارب صغير وحذاء طويل وعصى صغيرة وبانتالون فضفاض وصدارة رثة بعيدة عن الأزياء المألوفة ومشية متمايلة كالبطة وهو الزي المستعار من السينمائي الفكاهي الفرنسي "ماكس ليندر" ، ومن أشهر أفلامه :المهاجر1916/شارلو الجندي 1918/ الولد 1921/ الحاج 1923/ الانتفاع نحو الذهب 1925/ الأزمنة الحديثة 1936/ الدكتاتور1946.

❖ **كريستيان ماتز :**يعد أب سيميولوجيا السينما ، وقد تولى تدريس هذا المقياس التعليمي ب"المدرسة التطبيقية للدراسات العليا " (الواقعة بباريس) منذ نهاية الستينيات من القرن العشرين .كان يعد السيميولوجيا أهم العلوم الإنسانية لأنها هي التي تمثل جانبها الابستيمولوجي أو المعرفي

الملحق رقم (2): معجم المصطلحات الفنية.

- المهن السينمائية : تمر عملية تصنيع الفيلم السينمائي بتضافر جهود العديد من جنود الخفاء ويمكن تقديم ابرز هذه المهن بالشكل الذي أورده الدكتور محمود ابراقن في كتابه "هذه هي السينما الحقة" كالآتي :
  - المنتج : هو الشخص الذي يقوم بإنتاج الفيلم السينمائي ،باختيار المخرج الذي يتلاءم مع شروطه الفنية والتقنية وتحديد الميزانية وتنظيم عملية التصوير ويتمتع في نظر القانون بحقوق المؤلف المالية المترتبة عن استغلال الأفلام التي ينتجها.
  - الممثلون : وهم الذين يتقمصون الشخصيات التي تبنى عليها قصة الفيلم ،ويتم تكوين ممثل سواء عن طرق تمرينات شخصية أو عن طريق التكوين في معاهد متخصصة. ويمكن تقسيم الممثلين حسب درجة ظهورهم على الشاشة إلى ثلاث فئات (الممثلون الرئيسيون/ الممثلون الثانويون / الوجوه العابرة).
  - المخرج : وهو الشخص الذي اختاره المنتج لإخراج قصة الفيلم ، في شكل صور وأصوات ويقوم بالمهام الآتية : إعداد التقطيع التقني ،توفير الشروط الضرورية لإتمام التصوير حسب الميزانية المخصصة ، اختيار الوسائل المادية والبشرية المناسبة ، توزيع الأدوار على الممثلين وتنسيق عمل التقنيين...
  - كاتب السيناريو : هو الفنان المختص في الكتابة الدرامية السينمائية ، ويمكن له ان يقتبس عمله من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية أو قصيدة شعرية ...
  - كاتب الحوار : هو الفنان المختص في كتابة الحوار الذي يتم بين شخصيات الفيلم ، وينبغي عليه أن يعيش أحداث قصة ذلك الفيلم ، لتحديد نفسية مختلف الشخصيات ولخلق صراع درامي مثير قادر على فرض قبضة قوية على المتفرج .
  - مدير التصوير : هو المسؤول الأول عن مراقبة نوعية الصورة من الناحية التقنية والفنية والجمالية بضبط الإضاءة حسب الديكور ، الملابس...ومراعاة إطار الصورة حسب تعليمات المخرج الواردة في التقطيع التقني .

- مهندس الصوت : وهو المسؤول الأول عن مراقبة النوعية التقنية والفنية للتسجيلات الصوتية التي تتم في مرحلة التوليف والمزج.
- مهندس الديكور: وهو المكلف من قبل المنتج بتصميم الديكور في شكل مجسم واو لوحة تشكيلية ، كم هو وارد في السيناريو.
- مصمم الملابس : وهو المكلف من قبل المنتج بالتنسيق مع الخرج ومهندس الديكور بتصميم الملابس الملائمة لشخصيات الفيلم .
- مسؤول التجميل : وهو المسؤول عن عملية تجميل الممثلين الرئيسيين وفق تعليمات المخرج ومدير التصوير .
- مسؤول التوليف : وهو المشرف التقني والفني على عمليات تجميع الصور والأصوات و ترتيبها وفق الترتيب الوارد في السيناريو وهو الذي يقوم شخصيا بتوليف أشرطة الموسيقى والمؤثرات الصوتية .
- مدير الموسيقى : وهو الذي يبحث في السوق عن الاسطوانات الجاهزة التي تمكنه من اختيار الموسيقى المناسبة للمشاهد التمثيلية والجنيريك .
- المكلف بالإعلام وهو رجل العلاقات العامة يقوم بالاتصال بوسائل الإعلام للتعريف ببرنامج مؤسسته من خلال تنظيم ندوات وملتقيات وإعداد مطبوعات اشهارية ...
- الموزع : وهو الذي يقوم بشراء الأفلام من المنتجين ليتولى توزيعها على مستغلي دور العرض.
- المستغل : وهو المسؤول عن تسيير دار العرض السينمائية.

- **دار السينما :** هي الترجمة التي اقرها الأستاذ "الشاذلي ألقليبي" عضو المجمع اللغوي لكلمة "سينماتيك " الفرنسية حيث انشأ دار السينما في تونس أثناء ولادة وزارة الثقافة .
- **أرشيف الفيلم:** هيئة أو مكان يحتفظ بالأفلام (نسخ سالبة أو موجبة) وكل ما يمت إليها بصلة.
- **نودي السينما:**هي المؤسسات الوحيدة المختصة بالثقافة السينمائية عبر عرض الأفلام، وقد بدأت حركة نوادي السينما في باريس عام1920 مع بداية اهتمام المثقفين بالفن السينمائي واعتباره جزءا من الثقافة الوطنية، وكان أول نادي في العالم يحمل اسم مؤسسة لويس دلوك. وبعد الحرب العالمية الثانية انتشرت نوادي السينما في عديد البلاد الغربية ،وأصبح لها اتحادات وطنية في كل بلد.
- **أفلام الهواة:**وهي الأفلام التي يقوم بإنتاجها الأفراد أو الجمعيات الثقافية دون أية أغراض تجارية وهي لا تباع ولا تشترى، وعادة ما تكون قليلة التكاليف.
- **الثقافة السينمائية:**تهدف الثقافة السينمائية إلى رفع مستوى تذوق الأفلام السينمائية، وبالتالي رفع مستوى الإنتاج ذاته عن طريق رفع مستوى الجمهور الذي يشاهد ه الأفلام.
- **الفانوس السحري :** هو النموذج الأول الذي صممت على أساسه أجهزة العرض الحديثة ، هذا الأثر الذي صنعه ظهوره كان ممهدا للطريق أمام ظهور السينما .
- **الفن السابع :** هو اللقب الذي يطلق على السينما ،والحقيقة انه مسمى أطلقه عليها الناقد الفرنسي (الايطالي الأصل) "ريتشيو توكانودو" منذ عام 1929، انه يرى أن السينما تضم الفنون الستة المعروفة السابقة عليها في الزمن ،في مقدمتها : العمارة والموسيقى ، بالإضافة إلى الرسم

والنحت والشعر والرقص، باعتبار أن السينما تجمع بين كل من طبيعة الفنون التشكيلية وطبيعة الفنون الإيقاعية في وقت واحد أي أنها استطاعت أن تجمع أنواع الفنون التقليدية الأساسية،ولهذا يسميها الفن السابع .

الملحق رقم (3) :عشرة أفضل أفلام سينمائية عربية .

رغم المسيرة الطويلة للسينما العربية ،فان العمل السينمائي اقتصر على عشرة أفلام عظيمة كان لها تأثير كبير على تطورها ،حيث حدد الناقد السينمائي المصري **"كمال رمزي"** أفضل عشرة أفلام عربية خلال الفترة الممتدة بين 1895-1995 وهي كالآتي:

- الفيلم المصري "السوق السوداء": للمخرج كامل التلمساني>.
- الفيلم المصري "الفتوة" : للمخرج صلاح أبو زيد .
- الفيلم المصري "حياة أو موت" : للمخرج كمال الشيخ.
- الفيلم الجزائري "ريح الاوراس": للمخرج محمد الأخضر حامينا.
- الفيلم التونسي "رسائل من سجان ": للمخرج عبد اللطيف بن عمار.
- الفيلم المصري "الأرض" : للمخرج يوسف شهين .
- الفيلم المصري "حلاق درب الفقراء":للمخرج محمد البركان.
- الفيلم السوري "أحلام المدينة": للمخرج محمد ملص.
- الفيلم المصري "الطوق والاسورة ": للمخرج خيري بشارة .

المراجع

قائمة المراجع:

أ- المراجع بالعربية:

أولا : القران الكريم:

- سورة المائدة، **الآية 47**.

ثانيا:الكتب:

1- ابراقن محمود: **هذه هي السينما الحقة** ، د،ن ، ليبيا .1995 .

2-ابراقن محمود: **ما هي السيميولوجيا**،مطبوعة لطلاب السنة الثالثة الخاصة بالمقاييس :سيميولوجيا عامة ،سيميولوجيا الصورة ،السيميولوجيا و الكاريكاتور .

3- ابراقن محمود: **التحليل السيميولوجي للفيلم**، تر: احمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية. 2006

4- إبراهيم بشار: **السينما الفلسطينية في القرن العشرين 1935-2001**، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا.2001.،

5-أبو شنب محمد: **قواعد البحث العلمي والاجتماعي المناهج والطرق والأدوات**، دار المعرفة الجامعية، الازارطة .2009.

6- أبو شويكة محمد: **السينما المغربية أطروحات وتجارب**، الطبعة الأولى، دار التوحيدي، الرباط، المغرب .2008.

7- بن مرسلي احمد: **مناهج البحث في علوم الإعلام والاتصال**، الطبعة الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.2005.

8- تركي محمد إبراهيم: **البحث العلمي أسسه ومناهجه**، دار الكتب القانونية، مصر، دار شتات للنشر والبرمجيات، القاهرة.2001.

9- حامد عمار احمد: **السينما في القرن 20 (1990-1999)**، الطبعة الأولى، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة .2001.

10- ألخالدي زهير: **خطوات على طريق السينما**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.1979.

11- درية شرف الدين: **السياسة والسينما في مصر (1961-1971)** ، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة .د،ت.

12- الرديني محمد علي عبد الكريم: **منهج البحث الأدبي واللغوي**، دار الهدى، عين مليلة، د،ت.

رشوان حسين عبد الحميد: **أصول البحث العلمي**، مؤسسة شباب الجامعة .2006.

13- الزبيدي قيس: **في السينما والتلفزيون تأملات سينمائي**، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، بغداد العراق.2008.

14- زرواتي رشيد: **مناهج وأدوات البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**، الطبعة الأولى، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.2007.

15- زيدان مسعد عبد الرحمان: **مناهج البحث العلمي في العلوم القانونية**، دار الكتاب القانوني، د،ب.2009.

16- سادول جورج: **تاريخ السينما في العالم**، تر: إبراهيم الكيلاني، فايز كم نقش، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، لبنان .1968.

17- سادول جورج: **تاريخ الفن السينمائي**، تر: بهيج شعبان، منشورات مكتبة المعارف .د،ت.

18- ستايلز دونالد: **السينما الأمريكية**، تر: نور الدين الزراري، دار المعارف، القاهرة .1973.

19- سلمان المالك عبد الباسط: **التشويق رؤية للإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية**، الطبعة الأولى، القاهرة .2001.

20- السميحي مومن: **حديث السينما**، الطبعة الأولى، الجزء الأول، سليكي أخوان، طنجة، المغرب .2005.

21- السميحي مومن: **حديث السينما**، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، سليكي أخوان، طنجة، المغرب .2006.

22- السميحي مومن: **في السينما العربية**، الطبعة الأولى، سلكي أخوان، طنجة، المغرب .2009.

23- شروخ صلاح الدين: **منهجية البحث العلمي للجامعيين**، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر.د،ت.

24- شفيق محمد: **البحث العلمي مع تطبيقات في مجال الدراسات الاجتماعية**، المكتب الجامعي الحديث،د،م .2006.

25- الصاوي محمد: **عالم السينما والنجوم**، الجزء الثاني، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان .د،ت.

26- صلاح دهني: **قصة السينما تاريخ فن وثقافة**، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين .1950.

27- الطيار رضا: **المدينة في السينما العربية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية والنشر، بيروت .1981.

28- العاني يوسف: **السينما ...استذكارات بين الظلام والضوء**، الطبعة الأولى، دار الفرابي، بيروت، لبنان.2003.

29- عثمان حسين: **تاريخ السينما العربية**، الجزء الأول، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، مصر .1968.

30- العريس إبراهيم: **رحلة في السينما العربية**، الطبعة الأولى، دار الفرابي،بيروت .1979.

31- العزاوي رحيم يونس كرو: **مقدمة في البحث العلمي** ، الطبعة الأولى، دار دجلة، عمان .2008.

32- عظيمي احمد: **منهجية كتابة المذكرات وأطروحات الدكتوراه**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.2009.

33- عناية غازي: **منهجية إعداد البحث العلمي، بكالوريوس، ماجستير، دكتوراه**، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.2008.

34- فريد سمير: **في السينما العربية**، الطبعة الأولى، دار طليعة للطباعة والنشر، بيروت .1981.

35- فريد سمير: **مدخل إلى السينما الصهيونية** ، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .1971.

36- فنديلجي عامر: **البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات التقليدية والالكترونية: أسسه، مفاهيمه، أساليبه وأدواته** ، الطبعة الأولى، دار المسرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن .2008.

37- فوزي ناجي: **آفاق الفن السينمائي**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.2003.

38- القاضي دلال والبياتي محمد: **منهجية وأساليب البحث العلمي وتحليل البيانات باستخدام البرنامج الإحصائي SPSS** ، الطبعة الأولى ، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن .2008.

39- كم نفتش: **تقنية السينما**، الطبعة الأولى، منشورات عويدات، بيروت، لبنان. 1972.

40- لنداد.يعقوب.م: **دراسات في السينما والمسرح عند العرب**، تر: احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1958.

41- مراد سعيد: **مقالات في السينما العربية، قضايا، أفلام، أحاديث**، الطبعة الأولى ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان .1991.

42- مرعي ضياء: **تاريخ السينما التسجيلية في مصر**، مكتبة الإسكندرية .2003.

43- المسلمي إبراهيم عبد الله: **مناهج البحث في الدراسات الإعلامية**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.2007.

44- المطير جاسم: **مشاهدات في السينما العربية**، الطبعة الأولى، دار الفرابي، بيروت، لبنان .2010.

45- المغربي كامل محمد: **أساليب البحث العلمي في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الطبعة الأولى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن .2007.

46- المفرجي احمد فياض: **مصادر دراسة النشاط السينمائي في العراق (1968-1979)**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت .1981.

47- الموحد عبد الغني: **التسويق السينمائي**، الطبعة الأولى، المؤسسة العامة للسينما، دمشق .2009.

48- نايت آرثر: **قصة السينما في العالم من الفيلم الصامت إلى السينيراما**، تر: سعد الدين توفيق، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة .1967.

49- النحاس هاشم: **الهوية القومية في السينما العربية دراسة استطلاعية مستقبلية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1986.

50- هايو بيير: **الكتابة السينمائية**، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق. 1997.

51- بن الحاج يحيا الجيلالي ،البليش بلحس، بن هاديا علي، **الالفبائي عربي- عربي**، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، الأطلسية للنشر، تونس .1997.

52- بسير عبد الرحمان، **الثقافة والهوية** ،الانترنيت. افريل.2010.

53- بن المنعمان احمد ، **الهوية الوطنية ، الحقائق والمغالطات** ، دار الأمة للنشر، الجزائر.1996.

55- عدلي هويدا ، **الهوية والإعلام** ،دار الفرابي للنشر، لبنان .2002.

ثالثا: الرسائل والأطروحات:

1- جوباني شفيقة: **صورة الجزائر في السينما: قراءة في المضامين، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الأفلام المنتجة بين 1990-2007**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، معهد العلوم السياسية والإعلام – جامعة الجزائر3- 2010.الجزائر

2- موسلي نادية: **الهوية الوطنية من خلال أفلام مرزاق علواش السينمائية، دراسة تحليلية سيميولوجية لفيلمي: "عمر قتلته الرجولة" و"العالم الآخر"**، مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال ،الجزائر2010.

رابعا: الموسوعات والمعاجم والأطالس:

قائمة المراجع المعتمدة:

1- ابراقن محمود: **المبرق (قاموس موسوعي للإعلام والاتصال ،فرنسي – عربي)** ،منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الطبعة الأولى، الجزائر.2004.

2- احمد إدريس عبد الرحمن، قطش الهادي: **أطلس الجزائر والعالم**، الطبعة الأولى، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر .2010.

3- بن صالح محمد: **الجسر السينمائي موسوعة المتوسط**، تر: حسين بن منصور، منشورات زرياب، الجزائر .2004.

4- كحيلة محمد محمد: **معجم مصطلحات للمسرح والدراما (انجليزي، عربي)**، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع .د،ب .2008.

5- ماليز روثقن: **الأطلس التاريخي للعالم**، تر: سامي الكعكي، اكاديميكا انترناشيونال .2007.

6- مدبك جورج: **السينما المصورة في العالم، السينما الصامتة، السينما الناطقة 1923-1939**، مجلد أول، الجزء الأول، دار الراتب الجامعية، سلاسل نوفمبر، بيروت، لبنان.د،ت.

7- مدبك جورج: **السينما المصورة في العالم، السينما الصامتة، السينما الناطقة 1923-1939**، مجلد أول، الجزء الأول، دار الراتب الجامعية، سلاسل نوفمبر، بيروت، لبنان.د،ت.

8- مراد عبد الفتاح: **موسوعة البحث العلمي وإعداد الرسائل والأبحاث والمؤلفات (انجليزي، فرنسي، عربي)**، مصر.د،ت.

9- المنجد الأبجدي، الطبعة الثالثة، معاجم دار الشروق، لبنان .د،ت.

10- أحمد كامل مرسى ، مجدي وهبة:**معجم الفن السينمائى** ، وزارة الثقافة والإعلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ، ت .

خامسا: المجلات والدوريات:

1- عدنان ياسين : **السينما المغربية من أفلام عصفور إلى جوائز النسور** ،مجلة دبي الثقافية، العدد 02. جانفي 2005.

2- شعيب سعيد : **<u>منع ظهور 225 ألف شخصية إسلامية على الشاشة</u>**، مجلة دبي الثقافية، العدد 02 جانفي 2005.

3- منصور محمد : **<u>السينما السورية حاضرة في المهرجانات ...غائبة عن الجمهور</u>**، مجلة دبي الثقافية، العدد 02. 2005.

4- وولاكوت جانيت: **<u>الرسائل والمعاني</u>**، المجلة الجزائرية للاتصال، تر: سعيد بومعيزة، العدد 19. 1999.

<u>سادسا: المطبوعات:</u>

ابراقن محمود: **<u>علم الجمال المدارس والتيارات السينمائية الكبرى، محاضرات مطبوعة لطلاب الليسانس والماجستير</u>**، د،ن، د،ب .د،ت.

ب- المراجع بالاجنبية:

<u>A- LIVERS</u> **:**

1- Aument Jaque ; Michel Marrie : <u>L'analyse des films</u> ; Nathan ;université ;

2- Boudjedra Rachid : <u>Naissance du cinéma Algérien</u> ; Français maxpero ; Paris .1971.

3- Brahimi Denise ;<u>50 ans De Cinéma Maghrébin</u> ;Chihab Edition ;Alger.2010.

4- Dorselaer Jaques : <u>Méthodologie pour Réaliser un Travail De Film de fin D'études</u> ;édition crid ;Belgique.1989.

5- Elkenz Nadia : <u>L'odyssée des cinémathèques :La cinémathèque Algérienne à la recherche d'une perdu</u> ; Edition ANPE ;Algérie .2003.

6- Gugler Josef : Film in the Middle East and North Africa . university of Texas press , Austin

7- Guiraraud Pierre : La Sémiologie ; 3ème Edition ; Puf ;Paris ;1977.

8- Lazar Judith : La science De La Communication ; 2éme Edition ;que sais je ; édition sahleb ;Alger.1993 .

9- Lazar Judith : Ecole communication ;Télévision ;édition ;Puf ;Paris.1985.

10- La zar Judith :Sociologie De La Communication De Masse ;Armand Cilon ;Paris.1991.

11- Maghrbi Abdelghani :Les algérienne au miroir du cinéma colonial. Contribution a une sociologies de la décolonisation, SEDE, Alger, 1982.

12- Maherzi Lotfi : Le cinéma Algérien : Institution imaginaire idiologie ; Société nationale d'édition et de diffusion ; Alger .1980.

13- Roger Mucchielli : des documents et des communication ;4éme édition ;Les éditons :E.S.F ;entreprise Moderne d'édition librairie technique ;Paris L'analyse de contenu.1982.

B-Encyclopédies et Dictionnaires :

1- Cheurfi Acheur : L'encyclopédie Maghrébine ;Casbah ;Edition ;2007.

2- Le petit Larousse illustré « Grand format » ,2006.

C- Revues :

Barthes Roland : Eléments De Sémiologie ;Revue communication ;n=° 4 ;Le seuil ;Paris ;1964.

الفهرس

فهرس المحتويات :

فهرس الجداول :

فهرس الأشكال :